L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MUSICALE OCTOBRE 1984 / N° 311

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1984	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	150 F	175 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	165 F	200 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	46 F PORT INCLUS	50 F

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C. **250 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07

DEPOT LEGAL : 3e TRIMESTRE 1984

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : A755

Jacques ALLIN

La brutale disparition de Jacques ALLIN le 13 août 1984 a péniblement affecté tous ceux qui le connaissaient et qui avaient travaillé à ses côtés.

Il était né le 16 janvier 1934 à Béziers. Elève au Lycée La Fontaine à Paris; il était admis au Certificat d'Aptitude à l'Education Musicale en 1958.

Professeur au Lycée Turgot à Paris de 1958 à 1978 il était reçu à l'Agrégation d'éducation musicale et chant choral en 1976.

Il fut nommé Inspecteur Pédagogique Régional à la rentrée scolaire de 1978. Il avait en charge l'Académie de Versailles.

Généreux et fidèle, travailleur exemplaire, Jacques ALLIN jouissait de la part de ses collègues d'une très grande estime, d'une totale confiance. Par sa loyauté, son dévouement, sa courtoisie il laisse en nous l'image d'un ami très sûr et d'un collaborateur très apprécié.

Jacques ALLIN était chevalier des Palmes académiques.

Josette AUBRY
Inspectrice Générale
de l'Inspection Publique

SOMMAIRE

42e Année — OCTOBRE — n° 311

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415



TROMPES POLYCALAMES à anches lippales

La flûte de Pan, pour user d'une dénomination européenne classique, est l'un des instruments les plus extraordinaires à étudier non seulement pour sa qualité musicale intrinsèque, l'imagination souvent extraordinaire qui guide sa réalisation, mais encore pour la véritable trame ethnologique qu'il présente avec sa répartition quasi généralisée à la surface du globe et les échelles défectives qu'il exploite, qui sont un fond universel.

Les civilisations indiennes d'Amérique offrent une diversité extrême d'instruments de ce type, en pierre, en terre cuite, en os, en plume, en bois ou en matière végétale. Leur apparition dans des temps protohistoriques est nettement antérieure à la "découverte et à la conquête" du nouveau monde et bien des types de flûtes polycalames sont parvenues à une perfection de facture correspondant à telle période d'apogée de civilisations maya, inca ou aztèque. Le nom varie selon la région ou le type d'instrument. Ainsi l'**Huara puara** découverte par des Français au siècle dernier dans un tombeau de Palenque datant approximativement du VIIe siècle, au cœur d'un site qui fut une capitale Maïa. Nos lecteurs connaissent divers types de **siku** à tuyaux multiples (de 5 à 30 généralement) donnant des échelles pentatoniques, ou dans les factures plus récentes, conçus par paire dont les tuyaux alternent pour fournir une gamme heptatonique dont chaque degré est donné en "hoquet" par deux instrumentistes. Le pivotement du tube sur la lèvre inférieure permet des effets chromatiques ou de lugubres plaintes en **glissandi** qui sont dévolus aux chants d'amour et de mort, ces **waïnos** et **harawis** qui ont inspiré le triptyque tritanesque d'Olivier Messiaen.

Le **siku** est spécifique du Pérou mais une autre facture, dérivée de l'**antara** plus aigu, est le **Rondador,** dont la progression est héptatonique. Notre iconographie représente un instrument très particulier qu'un examen hâtif fait classer parmi les flûtes de Pan, mais qui s'apparenterait plutôt au **serpent,** sans ses ondulations et ses perforations, au Cor des Alpes, aux trompes thibétaines ou au didjeridu australien, monté généralement sur armature de canne de roseau de grande taille dont les fissures dues à l'âge sont colmatées par des feuilles de large surface qui lui font comme une "enveloppe de cigare", bien ficelées. Les tubes, décroissant, sont guindés par des cadres de bois perpendiculaires. Le jeu est alterné "en hoquet" entre deux exécutants, technique répandue des Andes à Cuba où les derniers autochtones indiens utilisaient encore ces "flûtes à embouchure lippale" protégée par une cupule, au siècle dernier. Le père Vasseur en parle dans ses **Chants anciens du Yucatan.** Ce genre d'instrument présente des tuyaux de 2 mètres de long à 0,50 m environ, mais la tessiture déterminée ne dépassait guère l'octave. **Si un lecteur averti est susceptible de nous fournir des précisions sur cet instrument, nous lui en serions reconnaissants :** il est aujourd'hui rarissime et plusieurs de mes Parents qui demeurent en Amérique du Sud, de même qu'un ancien élève, qui fut violoncelle solo à Quito, n'en ont vu qu'une seule fois.

Octave MOREL

Bibliographie

- **Musica y danza en el Antiguo Peru,** Musée national d'Antropologie et Archéologie, Lima (1981).
- **Investigacíon del material arqueomusicologico-musical de los musicos y colecciones...,** Programa regional de musicologia, P.N.U.D., U.N.E.S.C.O., Lima.
- Felix Clément CLEMENT, **Histoire de la musique,** Paris, Hachette (1885).

EDITORIAL

Grâce à la dynamique de notre administrateur, notre revue retrouve sa qualité d'antan. L'audience s'élargit, les lettes que nous recevons expriment la satisfaction et l'intérêt pour le choix des sujets présentés. Toutefois, nombre d'entre elles disent leur regret de ne pas lire davantage de textes à l'usage du premier cycle. Nous faisons appel dans ce but aux professeurs qui accepteraient de nous venir en aide.

L'année 1985 étant fertile en anniversaires, nous consacrerons un numéro à Jean Sébastien Bach. Nous présenterons également l'œuvre de Schutz, Haendel, Scarlatti. Nous voudrions aussi voir s'établir un échange de vues et d'opinions entre les uns et les autres, éveiller l'esprit des jeunes à la totalité des musiques existantes. Information et Communication seront les points forts de notre programme.

Nous savons que l'enthousiasme, les connaissances, le dévouement et les efforts de nos collaborateurs assureront le succès de cette entreprise...

Simone MUSSON

C'est avec une profonde affliction que nous apprenons le décès de **Jacques.ALLIN,** Inspecteur Pédagogique Régional de l'Académie de Versailles. Ses qualités professionnelles et humaines lui avaient acquis l'estime de tous.

Pour honorer sa mémoire, un service religieux sera célébré **le 20 Novembre 1984** en l'église **Notre Dame des Blancs Manteaux,** 1 rue de l'Abbé Migne, 75004 Paris (métro Rambuteau ou Hôtel de Ville).

Les professeurs qui désireraient s'associer à l'Ensemble vocal et ou instrumental peuvent s'inscrire dès à présent auprès de Madame BOULANGER, 2 rue Deleuville, GUIPERREUX 91310 MONTLERY (Tél. : 901.19.31).

Monsieur BOULANGER dirigera l'Ensemble vocal qui sera soutenu par quelques instrumentistes et Monsieur GUILLARD, titulaire de l'Orgue.

Une seule répétition aura lieu à 17 h avant l'Office.

EXAMENS et CONCOURS

C.A.P.E.S. 1985

Programme du CAPES d'éducation musicale et chant choral - Session de 1985

Questions :

1°) La chanson française de la mort d'Ockeghem (1497) à la mort de Janequin (1558).

2°) La musique de clavier en France dans la première moitié du XVIIIe siècle.

3°) La voix dans *les* musiques d'aujourd'hui (1960-1980).

Auteurs :

1°) Janequin - *Chansons,* livres 3 et 4 (éditions Oiseau Lyre).

2°) Rameau : *Pièces de clavecin* (Bärenreiter).

3°) Xenakis : *Nuits.*

4°) Berio : *Circles.*

Programme de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien, excepté le baccalauréat de technicien Musique, options instrument et danse, pour la session 1985.

J'ai l'honneur de vous faire connaître que, pour la session 1985, l'interrogation d'histoire de la musique de l'épreuve facultative du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien portera sur les trois œuvres imposées suivantes :

— J.S. Bach : Cantate n° 106 (Actus tragicus) (Editions Eulenburg).

— F. Poulenc : Sonate pour flûte et piano (Edition Chester).

— Ch. Penderecki : Thrène à la mémoire des victimes de Hiroshima (PWM Edition).

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Lycées : C. PAIR

Le Fascicule Baccalauréat 1985 (supplément au n° 312 de notre revue) paraîtra vers le 20 novembre. Toute commande sera accompagnée de son règlement : chèque bancaire ou virement postal n° 990 469 C PARIS établi au nom de l'Education Musicale.
Prix du Fascicule : 40 F.

AGREGATION 1985

Programme de l'Agrégation d'éducation musicale et chant choral - session de 1985

1°) *Programme de caractère général non limité à la discipline*

— Architecture et formes nouvelles :
- Thomas Mann
- Le Bauhaus.

— Baudelaire, critique d'art et critique musical. [Baudelaire, Œuvres complètes, édition Claude Pichois, Pléiade, tome 2 : sections Critique d'art et Critique musicale (p. 351 à 818)].

2°) *Histoire de la musique*

— La Chanson française de la mort d'Ockeghem (1497) à la mort de Janequin (1558).

— La musique de clavier en France dans la première moitié du XVIIIe siècle.

— Le drame wagnérien.

— Du manifeste théorique à l'œuvre musicale.

Auteurs :

— Janequin : Chansons, livres 3 et 4 (Editions Oiseau Lyre).

— Rameau : Pièces de clavecin (Editions Bärenreiter).

— Wagner : Tristan et Iseult (Editions Eulenburg - Schott).

— Varèse : Arcana (Editions Kerby - Amphion).

B.O. n° 30

Programme préparatoire au titre de l'année scolaire 1984-1985 :

— à l'épreuve A2 (Histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien Métiers de la musique

— à l'épreuve A4 (Histoire de la musique) du brevet de technicien Facture instrumentale.

J'ai l'honneur de vous faire connaître qu'en vue de la session d'examen 1985 :

• le programme préparant à la seconde partie de l'épreuve A2 (histoire de la musique et critique d'enregistrement) du brevet de technicien Métiers de la musique sera le suivant :

— *J.-S. Bach : Concerto brandebourgeois n° 1, 2, 3.*

— Les divers aspects de la mélodie française de Berlioz (Nuits d'été) à Messiaen (Poèmes pour Mi).

• le programme préparant à l'épreuve A4 (Histoire de la musique) du brevet de technicien Facture instrumentale comportera les six œuvres suivantes :

— Janequin : *Le chant des oiseaux*

— Haendel : *Concerto pour orgue n° 4 en fa majeur (opus 4)*

— Berlioz : *Harold en Italie*

— Fauré : *Mandoline*

— Poulenc : *Sonate pour flûte et piano*

— Penderecki : *Threnos à la mémoire des victimes de Hiroshima.*

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Lycées : C. PAIR

B.O. n° 27 **Extrait**

Circulaire n° 84-220 du 25 juin 1984

(Education nationale : bureau D.A.GEN 1 ; Culture).

Texte adressé aux commissaires de la République de région (directions régionales des affaires culturelles) et aux recteurs, chanceliers des universités.

Centres de formation de musiciens intervenant à l'école élémentaire et pré-élémentaire

Par protocole en date du 29 avril 1983, le ministère de l'Education nationale et le ministère délégué à la Culture sont convenus de développer la collaboration entre le service public de l'éducation et le secteur culturel. Il a été notamment prévu de favoriser la collaboration des enseignants et d'intervenants culturels, susceptibles d'être associés aux équipes éducatives.

En application de ces accords, il a été décidé de créer, en ce qui concerne la musique, un certain nombre de centres de formation de musiciens intervenant à l'école élémentaire et préélémentaire, pris en charge par les deux ministères et, le cas échéant, par les collectivités territoriales intéressées.

Objectif

L'objectif de ces centres est de donner à des musiciens, ayant une qualification professionnelle, une formation spécifique, à la fois musicale, pédagogique et générale, leur permettant de travailler, dans le cadre de l'école élémentaire et préélémentaire, en collaboration avec les instituteurs.

Organisation pédagogique

Les modalités de recrutement des stagiaires de ces centres ainsi que la durée et le contenu de la formation délivrée incluant la possibilité de stages pratiques dans les écoles font l'objet d'un texte cadre élaboré en commun par les deux ministères.

La formation reçue par les stagiaires est sanctionnée à l'issue du cursus par un diplôme d'université.

Lieux d'implantation

Les lieux d'implantation des centres sont choisis d'un commun accord par les deux ministères. Ces centres peuvent se situer physiquement soit auprès d'une université, soit auprès d'un conservatoire national de la région ou d'une école nationale de musique. Dans tous les cas, les centres jouiront d'une autonomie pédagogique qui permettra la collaboration de personnels enseignants de l'Education nationale et du secteur de l'enseignement musical spécialisé.

Trois centres ont été créés auprès des universités d'Aix-Marseille I, Lille III et Toulouse-Le Mirail. Au total, une dizaine de centres de formation devraient être implantés sur l'ensemble du territoire.

Moyens de fonctionnement

Le ministère de l'Education nationale et le ministère délégué à la Culture fournissent aux centres, avec le concours des collectivités territoriales intéressées, les moyens nécessaires pour assurer les programmes de formation prévus :

1°) *pour le ministère de l'Education nationale :*

— mise en place de postes d'enseignants, particulièrement au titre de postes gagés sur fonds de concours des collectivités territoriales ;

— attribution d'heures de cours complémentaires aux universités pour le fonctionnement du centre.

2°) *pour le ministère délégué à la Culture :*

— attribution de subventions directes aux centres de formation ;

— soutien financier des programmes des collectivités territoriales contribuant à l'action des centres.

Compte tenu de la spécificité de la formation délivrée par ces centres, les personnels permanents qui y seront affectés feront l'objet, quelle que soit leur origine, d'un agrément conjoint des deux ministères.

Pour leur fonctionnement quotidien, les centres pourront bénéficier de prestations de service des universités, des conservatoires nationaux de région et écoles nationales de musique ainsi que de concours des collectivités territoriales intéressées.

Statut des centres

Les deux ministères préciseront dans l'année qui vient le statut qui s'appliquera à ces centres, avec le souci de garantir

leur autonomie pédagogique et de fonctionnement. La qualité d'instituts internes aux universités, prévue par la loi relative à l'enseignement supérieur, est une des solutions envisagées.

Dans l'attente de cette forme juridique définitive, un conseil d'orientation, où seront représentées toutes les parties intéressées à la formation, sera mis en place auprès de chacun des centres créés.

Une convention sera signée, pour chaque centre créé, par toutes les parties contribuant à son fonctionnement, afin de mettre en œuvre les grandes orientations énoncées ci-dessus et de préciser le plan de formation retenu et les apports de chacune des parties signataires. Cette convention s'inspirera de la convention type présentée en annexe.

Nous vous demandons de bien vouloir faire connaître à nos services respectifs si des projets correspondant à ces orientations seraient susceptibles de voir le jour dans votre région ou académie.

Pour le ministre de l'Education nationale et par délégation :
Le directeur du Cabinet : J.-P. COSTA

Pour le ministre délégué à la Culture et par délégation :
Le directeur du Cabinet : J. SALLOIS

Dans ce même B.O. suit la convention type pour le fonctionnement de ces centres. Nous publions l'Annexe qui précise la formation des candidats...

ANNEXE

Le centre de formation est ouvert à des musiciens ayant acquis une qualification professionnelle et désirant intervenir à l'école élémentaire et préélémentaire en association avec les instituteurs, pour une éducation musicale bien intégrée à l'éducation globale.

Il propose à ces musiciens une formation générale musicale et pédagogique prenant en compte la spécificité des objectifs de l'école.

1°) *Une formation générale* qui leur donne des outils
— pour l'analyse de leurs propres démarches et de celles des autres ;
— pour l'expression et la communication ;
— pour la gestion et l'organisation de leurs activités.

2°) *Une formation musicale complémentaire*
— qui les confirme dans la maîtrise de leur voix et de leur corps ;
— qui les prépare à la direction des pratiques collectives et inventives et à la pédagogie de l'écoute ;
— qui les initie à la connaissance et à la pratique des techniques contemporaines de création ;
— qui les incite à l'exploration de tous les univers musicaux (musiques d'aujourd'hui, musique de différentes traditions nationales et ethniques, musiques populaires...).

3°) *Une formation pédagogique* qui s'attache à leur faire connaître :
— les étapes du développement de l'enfant ;
— les objectifs, contenus et procédures pédagogiques du système éducatif (école préélémentaire et élémentaire) ;
— les relations de l'école avec son environnement socioculturel ;
— les éléments de la vie relationnelle à l'école (adultes-enfants) et le fonctionnement de l'équipe éducative ;
— l'importance d'une réflexion personnelle sur l'éducation.

Ces différents aspects de la formation doivent permettre de développer l'aptitude à travailler en complémentarité avec les maîtres et de valoriser l'exploitation des compétences propres aux musiciens.

Le centre de formation constitue également un lieu privilégié de rencontres et d'échanges, d'information et de documentation, de réflexion et de recherche pédagogique.

Conditions d'inscription

— Culture générale : niveau équivalent au baccalauréat + 2 années d'études.
— Pratique musicale : une solide formation instrumentale est requise (niveau équivalent à une fin d'études de conservatoire national). Le diplôme n'est toutefois pas exigé. Tous les instruments sont admis.

Un dossier de préinscription doit être constitué (études, pratique musicale, pratique d'animation ou d'enseignement, situation actuelle, etc.).

Des tests d'aptitudes et de connaissances sont organisés après examen des dossiers, en vue de l'inscription définitive. Ils sont suivis d'un entretien destiné à apprécier la motivation et l'ouverture d'esprit des candidats.

Une commission composée de représentants des différents personnels impliqués dans la formation est chargée de l'examen des dossiers, du déroulement et de l'évaluation des tests.

Durée de la formation

La formation s'étend sur deux années. Elle comporte un volume total de 1 500 heures réparties de la manière suivante :
— tronc commun obligatoire : 600 heures (dont 300 pour la formation musicale complémentaire et 300 pour la formation générale et pédagogique) ;
— parcours optionnel personnalisé : 400 heures (activités choisies par le stagiaire sur une liste établie par les responsables pédagogiques du centre de formation et en accord avec eux) ;
— stages sur terrains : 500 heures.

Sanction des études

Un diplôme d'université sera délivré à l'issue de la formation par un jury comprenant des représentants des différentes parties impliquées dans la formation, notamment des deux ministères cotuteurs.

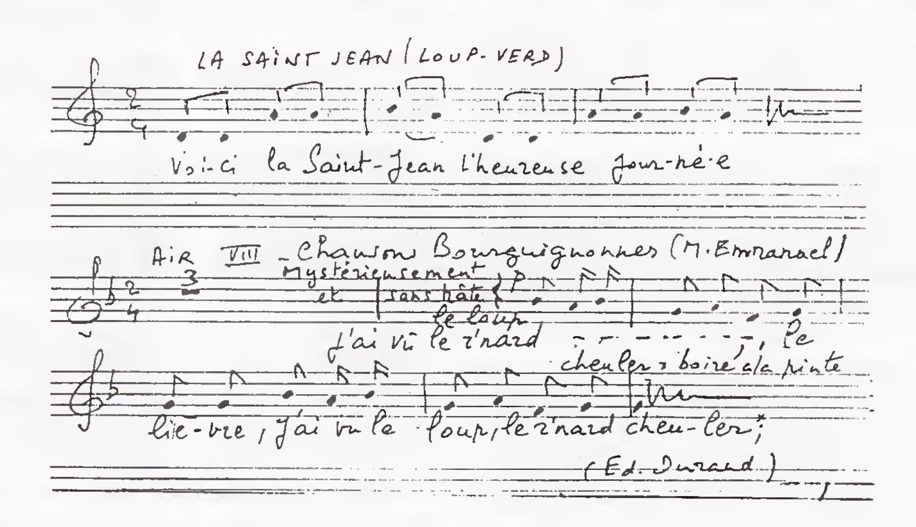
Le courrier concernant la rédaction doit être adressé exclusivement à :

Simone MUSSON

3, rue des Ecoles
77590 Bois-le-Roi
Tél. : 16 (6) 069.69.91

PEDAGOGIE

Le thème du Loup dans la Musique



Une récente publicité a récupéré pour l'utilisation d'une carte de crédit, le thème du loup **"Le loup suit sa piste,** loup solitaire sur un champ de neige. Il était un temps où l'on suivait le bœuf! Avec une collègue de Lettres **Mme Cattalano,** au collège Henri IV, nous avons *"suivi"* le loup pendant six mois au cours de l'année 1983. En fait l'équipe de travail était réduite à deux collègues et 25 élèves.

Il a semblé intéressant de reprendre avec des enfants de treize, quatorze ans d'une classe, à dire vrai, allant un peu à la dérive, l'idée de solitude inhérente au thème du loup. "La puissance de produire des effets dont on profite pleinement dans la solitude n'est pas particulière à la musique. Elle est commune à d'autres talents".

Cependant, comme l'a fait remarquer Edgar Poë dans son conte extraordinaire **L'Ile de la Fée,** *"la musique du style le plus élevé est la plus complètement sentie quand nous sommes seuls"*.

Les élèves de quatrième B "furent invités à trouver leur pain quotidien dans ce thème qui permit, pendant le reste de l'année scolaire, de poursuivre une **"randonnée pédagogique"** à travers des textes de littérature, des chansons folkloriques, français, italiens et allemands.

Le collège Henri IV fut le "théâtre", dans le cadre de deux salles de classe, d'illustrations sonores et littéraires, autour du "Loup".

Le silence du loup solitaire retombait en fin de semaine et la semaine suivante apportait des idées nouvelles. Ce thème eut l'avantage d'offrir un contre-thème en la personne du *"berger"*, avec le genre de jeu *"Loup y es tu ?"* ainsi que des références au poète **Alfred de Vigny (La Mort du loup, la maison du berger)** qui permirent de découvrir au fur et à mesure, des développements fructueux au cours du déroulement des semaines.

Sans compter les musiciens **Henri Dutilleux** et son ballet *"Le loup"* - avec l'argument de J. Anouilh et de G. Neveux voire le célèbre conte de **Serge Prokofiev** (1891-1953). Il était indispensable de disposer pour ce thème d'une documentation. Mme Cattalano avait proposé : Rayon Jeunesse un beau livre édité chez Berger-Levrault sur le **"folklore du loup"**.

Nous nous sommes mis au travail : au mois de mai le sujet n'était pas épuisé. Nous avons du compulser des revues, d'autres livres tels que *"l'homme en friche"* de Zingg et S. Singh (éd. complexe. Col de la Science).

Il ne faut pas penser que les élèves soient entrés dans le jeu aisément. Cependant les enfants découvrirent peu à peu cette enrichissante expérience quand ils s'aperçurent que le thème était étayé sur des bases solides.

Dans le cas présent "le loup" est un thème intéressant parce qu'au cours des âges anciens et des temps héroïques, l'animal le loup n'a cessé de créer un climat d'angoisse et de peur.

D. Bernard à montré qu'il a enflammé l'imagination populaire, engendrant des croyances, des légendes et des superstitions, les plus extraordinaires.

Comme on peut le lire dans le **dictionnaire des superstitions,** le loup est lié à la fécondité et à la mort. Thème admirablement rendu par Alfred de Vigny et entre autres illustrations par Chostakovitch dans la conclusion de sa

quatorzième Symphonie "La mort du Poète" (Rainer - Maria Rilke) *"Le Poète était mort. Son visage, qui conservait encore l'aspect de la pauvreté, semblait renier quelque chose. Jadis le monde n'avait pas eu de secrets pour lui, mais sa science était éteinte".*

L'Idée du sacrifice impassible et de la résignation est développée dans *"la mort du loup"*, loup qui sait mourir en silence et *"les enfants du loup (qui) se jouaient en silence* (v. 34).

Dans le dictionnaire des superstitions (Ed. Tchou) de Sophie Lasne et d'A. Pascal Gaultier, il en est une, curieuse à propos du mot "gorge" - *"Si un loup vous observe au lever du soleil, il risque de vous communiquer son enrouement. Pour retrouver la voix, il faut invoquer Saint Blaise à Saint Jean..."* p. 197.

Il y a la fameuse chanson du **"Loup-verd"** et ses variantes, chant qui était utilisé au moment de la Saint Jean. A cette époque du solstice d'été, c'est le loup-vert (verd) que l'on jette dans le feu, souvenir d'un antique sacrifice de l'esprit de la végétation, dans les feux de solstice (Vendée et Normandie). Dans cette dernière région, il y a le chant *"J'ai vu le loup"* (p. 151 II Canteloube) - Ed. Durand.

"J'ai vu le loup, le lièvre et le renard danser", avec une allusion au buisson feuillu en haute Auvergne où l'on entendait les chants de dialogue des bergers quand d'un sommet à l'autre, dans les montagnes, les gardiens de troupeaux s'appellent de loin et se répondent les uns aux autres se renvoyant la mélodie à pleine voix à de grandes distances. Joseph Canteloube raconte comment certain chants de quète à caractère religieux était chanté le 24 juin - *"trimons toute l'année pour gagner quelques sous. Et en quelques semaines nous avons tout mangé."* Il y a aussi la chanson du XVe siècle *"Voici la Saint Jean, l'heureuse journée"*, après la fondation de la confrérie de la Saint Jean en 1390, ce chant se retrouve, avec des variantes, en Lorraine, en Mayenne. Est-il besoin de rappeler l'air VIII des chansons bourguignonnes harmonisées et étudiées par Maurice Emmanuel *"J'ai vu le loup, le r'nard, le lièvre avec la "parodie"* du Dies Irae liturgique et l'invitation à la danse, sorte de "retour du sabbat".

Enfin *"c'est dans dix ans, je m'en irai, j'entends le loup et renard chanter, j'entends le loup, le renard et la belette..."*

De nombreux récits se rapportent aux carnassiers sauvages : les fables, **Les lettres de mon moulin** d'Alphonse Daudet avec la chèvre de Monsieur Seguin. **Le Roman de Renart** avec les anecdotes où Ysengrin joue le rôle de la victime.

C'est l'histoire de l'abbaye de Jumièges, racontant comment un loup étrangle l'âne qui transportait le linge blanchi par Sainte Austreberthe et comment le coupable est condamné à faire le service de l'âne.

C'est la vieille histoire du dernier loup de Bretagne — Le baron de Camors qui avait séjourné en Hongrie et chassé les bêtes sauvages avec les seigneurs magyars — s'étant apitoyé sur le sort d'un loup émigré dans l'ouest de la France, le baron, en vint à le nourrir, l'hiver venu comme cela se faisait fréquemment, au siècle dernier, dans l'Archèche. Finalement l'animal est capturé dans un piège à dents et achevé à coups de bâton par les paysans. Ainsi peut-on lire dans ce qui reste de la forêt de Camors, sur une dalle en pierre : *"Ici fut tué le dernier loup de Bretagne"*.

Dans la seconde partie du premier acte de la Walkyrie de R. Wagner, Siegmund raconte sa vie en expliquant qu'il a vécu entre Wolfe, son père, sa mère et une sœur jumelle tôt disparu de sa vie.

Mais un jour, au retour de la chasse Wolfe et Hunding trouvèrent leur cabane incendiée.

Siegmund ne retrouve dans la forêt qu'une peau de loup. **Elle gisait vide**. Les auteurs de ce forfait, explique Albert Lavignac, étaient les fils de la haine et de l'envie. On sait que dans les décors de la deuxième scène, la porte s'ouvre et laisse voir la forêt baignée par une douce lumière.

C'est le renouveau, avec le thème de la fécondité et le chant de l'Epithalame pour célébrer l'amour qui *"fleurit au fond des cœurs"*.

C'est alors que Sieglinde croit reconnaître en Siegmund, l'enfant du même père, né d'un loup (en vieux normand : garwall). Le nom de Siegmund est le nom du héros à qui Wälse destina l'épée. Siegmund s'élance vers le frène et arrache Nothung. Sieglinde se précipite dans les bras de Siegmund...

Côté loup, il y a aussi la scène de la "gorge aux loups" du **Freyschütz** de K.M. Von Weber (1786-1826).

Côté berger, il y a la scène des moutons (3, acte IV) avec les dialogues d'Yniold avec le berger dans **"Pelléas et Mélisande"** de Cl. Debussy (1862-1918).

Vers le mois de mars 1983, le professeur de lettres annonçait que le thème du loup pouvait être confronté sur le plan de son opposition avec le thème du berger. *"Bergers et Bergères"* que l'on retrouve dans les Pastorales qui ont souvent précédé celles du XVIIe siècle; l'opéra pastoral se détache (vers 1590), de la Pastorale en musique. Puis dans le courant de l'année scolaire, le thème du loup fut relancé avec l'histoire du **"Loup de Gabbio"** qui se déroule en Italie, à une vingtaine de kilomètres au nord d'Assise, ville de la province de Pérouse. Puis, il y aurait l'audition des **"Bergers"** de la **Nativité du Seigneur** pour orgue, d'Olivier Messiaen (né en 1908).

Il y eut ainsi de nombreuses lectures et quelques auditions pour illustrer les deux thèmes qui ont suscité l'intérêt de quelques élèves de collège qui garderont en mémoire les noms d'hommes de lettres, de chercheurs et de musiciens. Et même quelques aperçus sur les enfants sauvages et le problème de la nature humaine. Le mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron (1801) par Jean Itard, ainsi que "L'homme en friche" de l'enfant loup à Kaspar Hauser. Ed. Complexe - Collection de la Science. (J.A.L. Singh R.M. Zingg).

Le "loup de mer" expression assez connue, nous avait amené à parler de Monsieur de la Palisse, qui était un marin habile, vrai loup de mer, et héros d'une chanson à son sujet. *"Messieurs vous plait-il d'ouir"*.

C'est dire que le thème du Loup pouvait être exploité à deux points de vue. D'abord littéraire et ensuite musical. D'autres versions de fables et de chansons *"C'est dans dix ans — je m'en irai — j'entends le loup et le renard chanter"* chanson qui, parmi de nombreux contes d'enfants, pouvait peupler l'imagination, les imaginations d'élèves d'une classe de quatrième de collège parisien.

Olivier CORBIOT

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Quatuor à cordes nº 17 op. 133 (1825)

par **Sabine BERARD**

Grande fugue (1)

En fait, il ne s'agit pas d'une fugue mais de trois fugues précédées d'une introduction et suivies d'une réexposition et d'une coda !

Mes. 1/30. ***Ouverture***

Sorte de table des matières, elle présente le thème principal (nous le nommerons A) sous les 4 figures essentielles qu'il revêtira dans l'œuvre. Modifié dans son rythme, sa dynamique, sa couleur tonale, son instrumentation, il adopte à chacune de ses apparitions une personnalité différente.

Au début, en sol, chromatique, aux intervalles disjoints barbares, en durées longues (A1), il dégage une impression de puissance. Repris en diminution (mes. 11), il se fait arrogant et guerrier (A2).

En Fa M. (mes. 17), calmement exposé en noires dans un tempo plus lent (A3), il s'apaise et se marie à un élément de tendresse et d'espoir (mes. 21). Ce contrechant nourrira la 2e fugue.

En Si b M. (2) (mes. 26), troué de silences, allegro en croches répétées et liées (A4), pulsation d'un cœur haletant, il n'est plus que l'ombre de lui-même (4); les cartes étant posées sur table, le jeu n'a plus qu'à commencer.

Mes. 30.158. ***1re fugue***
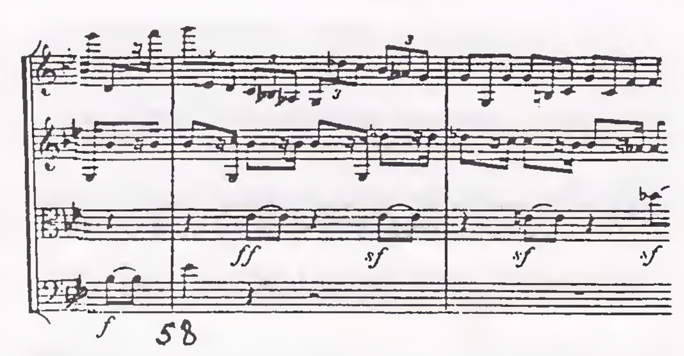
Elle est en deux sections.

Mes. 30/109. 1re section :

Un nouveau thème (B) (3), impétueux et violent, alternant par deux fois des mouvements disjoints (sauts d'octave, de 10e et de 12e) (élément "x") et des mouvements conjoints (élément "y") au rythme vigoureux , sert de sujet à cette fugue. Son contre-sujet n'est autre que le thème A sous sa dernière forme (5).

Après une exposition à 4 entrées (Sujet au violon 1, mes. 30, Réponse au violon 2 mes. 34, Sujet à l'alto mes. 38, Réponse au violoncelle mes. 42), des divertissements, issus mélodiquement et rythmiquement du sujet et du c.s. (mes. 47, mes. 54, mes. 72), introduisent des retours du sujet et de la réponse aux tons voisins (en Mi b M. ton de la sous-dominante mes. 57 et mes. 61; ut m. relatif de cette sous-dominante mes. 67; Fa M. ton de la dominante mes. 78 et mes. 82; sol m. relatif du ton initial mes. 88).

A la mes. 58 de souples triolets tentent de faire diversion. Ils déterminent un nouvel épisode.



NOTES :

(1) Beethoven n'a écrit que 16 quatuors. Cette fugue était primitivement, le finale du quatuor nº 13 op. 130. Le public la jugeant trop longue et trop difficile d'accès, Beethoven dut, sur les sollicitations de son éditeur Artaria, la détacher du quatuor. Il la remplaça par un rondo plus aimable. Publiée à part elle a été conservée sous le nom de quatuor nº 17 et sous le nº d'op. 133.

(2) Remarquons que l'ensemble de ces formulations décrit le cycle complet des quintes de Sol à Ut puis de Fa à Si b, ce qui annonce la disposition harmonique générale de l'œuvre.

(3) Cf. le tableau synoptique des divers aspects de A et B.

(4) En fait cette dernière présentation appartient déjà à l'Allegro.

(5) Ainsi Beethoven a-t-il énoncé le c.s. avant le sujet lui-même ! Cette démarche est particulièrement originale.
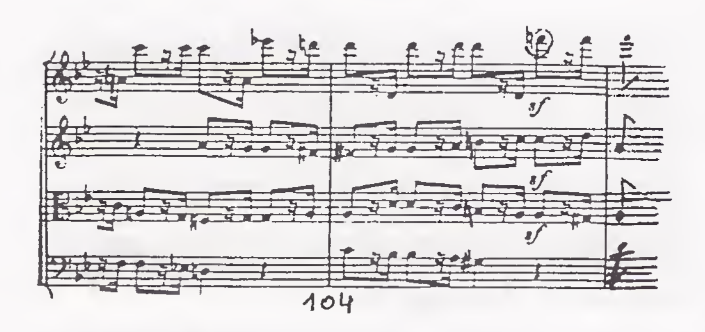
A la mes. 88, des croches continues s'unissent aux triolets pour venir à bout du rythme heurté du sujet. Mais c'est en vain.

Dans la **strette** finale (mes. 94/104), s'opposant à toute tentative d'apaisement, le rythme brisé se réimpose.

Clamé avec frénésie par les 4 instruments réunis — véritable danse du scalp —, il triomphe dans la **coda** (mes. 105/109), dans une écriture à présent verticale. S'appuyant sur une pédale de tonique en ré m. le violon 1, en progression ascendante, escalade des intervalles de plus en plus démesurés (17e, 18e, 19e, 20e).
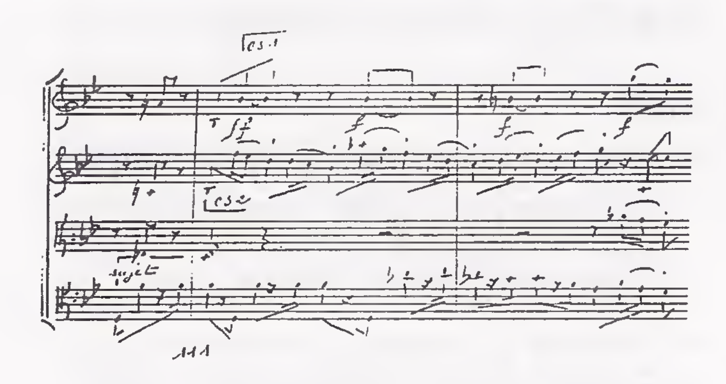
Vainqueur, le seul sujet subsiste en ses éléments fondamentaux : la cellule rythmique et l'écartèlement intervallique (6).

Une cadence parfaite en ré m. clot cette 1re section.



Mes. 109/158. 2e section :

Parvenu à ce point de tension, Beethoven doit interrompre son discours; mais il le reprend aussitôt, non sans en renouveler le matériau. Il divise son sujet en 2 et ponctue chacune de ses parties d'un rythme dactylique bondissant. Ce rythme sert en outre à l'élaboration d'un 2e contre-sujet tandis que les croches du c.s. 1, de plus en plus haletantes, sont énoncées à contre-temps.



Après une nouvelle exposition (mes. 110/118) du Sujet (mes. 110/114) et de la réponse (mes. 114/118) une **Strette** (mes. 122/128) élimine le dactyle et impose à nouveau le rythme brisé.

Une **coda** (mes. 129/138) retrouve le c.s. 1 et le traite parallèlement à "y" en imitations. Les pupitres, par 2, s'échangent ces éléments avec force et impétuosité dans un contrepoint renversable remarquable.

La permutation circulaire qui en découle, l'opposition du conjoint (y) et du disjoint (c.s. 1), du régulier (du c.s. 1) et de l'irrégulier (de "y") relèvent sans nul doute d'une démarche philosophique, d'une quête fondamentale d'ordre métaphysique. La musique, reflet d'une pensée qui se cherche revêt alors un dramatisme intense.

Mais à la mes. 138, le sujet subit une métamorphose particulièrement admirable (qui détermine un nouvel épisode au sein de cette section). Des triolets l'obligent à s'apaiser tandis que le contre-sujet, en croches continues, perd son allure haletante.

Une nouvelle exposition sur les éléments ainsi renouvelés clot cette 1re fugue. Le sujet, sous sa forme nerveuse initiale tente de se réimposer (mes. 153) mais en vain. Il aura fallu 140 mesures pour que Beethoven vienne à bout de sa révolte et parvienne à maîtriser les éléments débridés.
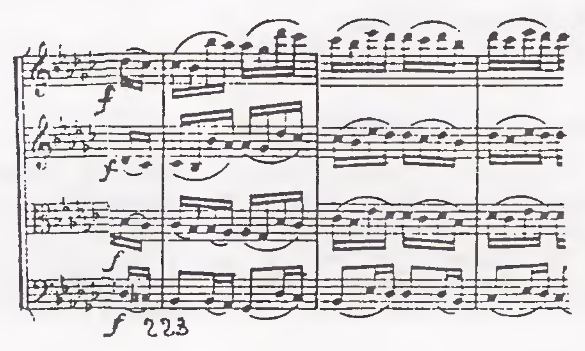
Une soudaine modulation en Sol b M. et un changement de tempo infléchissent le discours d'une manière inattendue et ouvrent une nouvelle partie.

Mes. 159/232. ***Deuxième fugue***

Le dessin en doubles croches énoncé dans l'ouverture (mes. 21/24) devient le sujet de cette 2e fugue **(thème C)** (3). D'une grande tendresse, diatonique, nourri d'appoggiatures expressives, il adopte comme c.s. le thème A sous sa 3e forme, détendu et calme.

Après la traditionnelle **exposition** (mes. 167/191), un **divertissement** (mes. 191/209), traitant en imitations les éléments pré-cités, ramène le **sujet** à l'aigu du violoncelle pendant que le c.s. culmine dans l'aigu du violon 1 (mes. 209 à 213).

Une **coda** (mes. 213/232), éliminant A3, marque le triomphe du thème d'espoir. Transcendé et sublimé, il s'affirme avec une grande émotion, dans la nuance forte, à l'unisson des 4 pupitres (mes. 222/225). L'écriture contrapuntique cède la place à un style vertical. Les voix réunies chantent la paix retrouvée (7).



Hélas, l'heure du repos n'a pas sonné. Le thème C ne parvient pas à se maintenir sur de telles hauteurs et retombe avec amertume en une longue thesis (mes. 226/229) pour n'être plus qu'un murmure imperceptible (mes. 230).

Il est bien difficile à Beethoven sourd et maltraité par le sort, de croire en un bonheur sans nuage. L'espérer, y rêver certes, mais en être assuré...

Mes. 233/242. Troisième partie :

En Si b M. revient alors, dansant et moqueur, le thème initial sous sa forme A2. Il donne naissance à un nouveau thème (D), malicieux, avec lequel il alterne un certain temps.

Troisième fugue

Mais le ton redevient soudain véhément et, à la mes. 273, une **3e fugue** débute qui prend pour sujet le thème A lui-même sous sa forme 1re, contrepointé par des motifs issus de sa tête.

Après la classique **exposition** à 4 entrées (mes. 272/305), un **développement** (8) (mes. 305/414) propose un travail sur les divers éléments du sujet et notamment sur le trille grinçant qui prend de plus en plus d'importance et demeure finalement seul, âpre et violent (mes. 406 et suivantes).

Réexposition. Mes 414/564 :

Les uns après les autres, tous les thèmes sont à présent réexposés.

Quatrième partie

Nous retrouvons tout d'abord B affecté du rythme de A2 (mes. 418...), puis A1 traité conjointement avec B dans sa nouvelle forme rythmique (mes. 453...), C d'un lyrisme intense (mes. 493...).

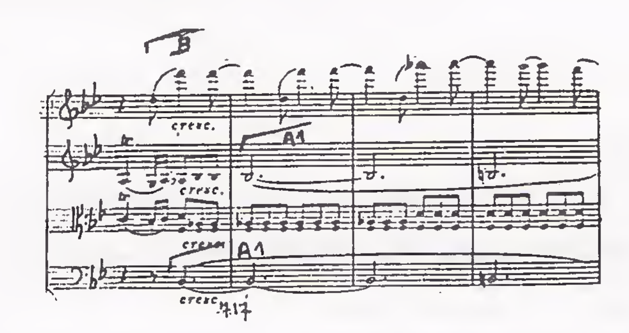
Hélas, une fois de plus ,Beethoven ne peut se maintenir sur de tels sommets. La joie lui semble interdite. Dans le grave, gronde un accord perturbateur (mes. 511). Le trille du violoncelle évoque le roulement de la timbale annonciateur de quelque orage. Des silences, de longues tenues, un decrescendo aboutissant à un piano créent un climat oppressant, inquiétant. Le demi-ton initial de A, plainte désolée, sur lequel est basé cet épisode, ramène A2 et le thème D qui reprennent leur danse ennivrante (mes. 533...).

Coda. Mes. 565/fin :

Apaisée mais douloureuse elle répète tout d'abord le demi-ton d'imploration du thème A.

Le thème complet revient ensuite (mes. 609), éthéré, religieux, traité en style de choral, dans l'aigu du violon 1.

Après un épisode rappelant le début de cette coda, en une ultime récapitulation, Beethoven fait une dernière allusion à ses thèmes.
Réapparaissent :
B mes. 657
C mes. 660
A1 mes. 663, lumineux. La douleur s'est transmuée en joie.
A2 mes. 681
le trille à l'état pur, mes. 702
B contaminé par le rythme de A2 (mes. 716), bouleversant dans l'extrême aigu du violon 1, relié à A dans la chaude couleur du violoncelle doublé par le violon 2, sur des batteries de l'alto.



De cette fin se dégage une profonde émotion. La tendresse, la joie présentes ont été gagnées au prix d'un dur combat.

Les dernières mesures consacrent l'optimisme fondamental de Beethoven. Sans retenue, le vainqueur exulte. Une fois de plus celui qui connut une vie particulièrement difficile est celui-là même qui chante allègrement le bonheur de vivre ! "Il a réalisé pour lui de-voir la vie comme elle est, et de l'aimer comme elle est"; mieux encore "il épouse le Destin et de sa défaite il se taille une victoire." (Romain Rolland) (9).
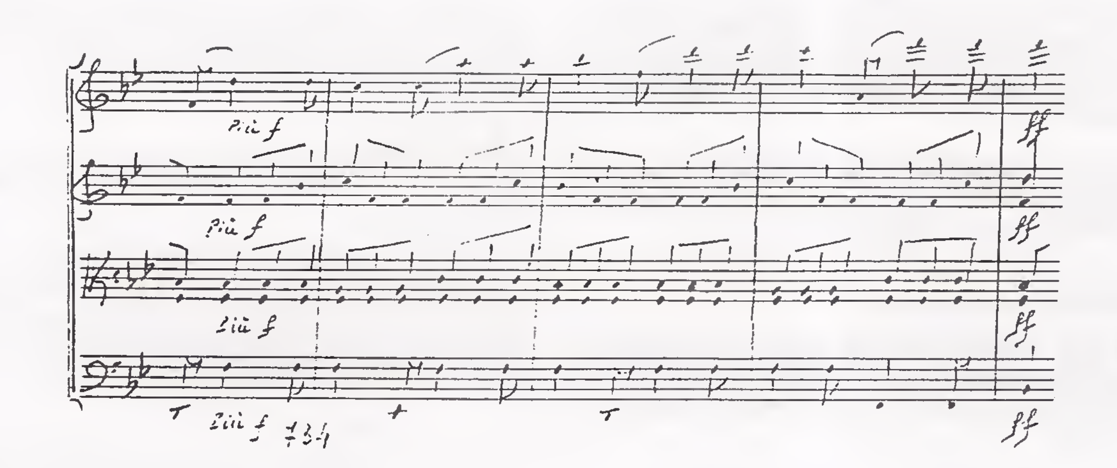
---

(6) Il aurait fallu s'attarder sur les modifications que Beethoven ne cesse de faire subir au sujet ou à son c.s. Celles-ci, rythmiques ou intervalliques, remodèlent constamment les thèmes et renouvellent un discours qui, tout en semblant se répéter ne redit jamais deux fois la même chose.

(7) Le contrepoint devient ainsi symbole de dissension et de combat et l'homophonie synonyme d'harmonie, d'union et de paix.

(8) Cette 3e fugue est très libre, c'est pourquoi je n'appelle pas ce passage divertissement mais développement. Seule l'exposition est en fait orthodoxe ! Beethoven semble s'acquitter d'une dette contractée à l'égard du thème A, essentiel dans ce morceau. Il lui devait le traitement royal qu'avaient connu ses confrères B et C : il lui offre des entrées fuguées puis l'exploite librement.

(9) "Que puis-je faire ? Etre plus que le Destin" (Beethoven).



Conclusion

Ainsi, sommes-nous en présence d'une fugue aux dimensions inhabituelles ! (Elle couvre 741 mesures et dure 25 minutes). Il ne s'agit d'ailleurs pas, nous l'avons vu, d'une fugue mais de 3 fugues suivies d'une réexposition et d'une vaste coda.

Si Beethoven reste fidèle au caractère essentiel de la fugue (contrepoint quasiment constant de bout en bout); s'il en conserve les schémes traditionnels (expositions, divertissements, strettes s'y retrouvent classiquement), il prend aussi avec l'ancienne forme maintes libertés et insuffle à l'ensemble un esprit nouveau, "Tantôt libre tantôt recherchée" note-t-il au début du morceau.

Nous avons dénombré 4 thèmes essentiels sans compter tous ceux issus de ceux-ci par transformation mélodique ou, le plus souvent, rythmique. La technique de la variation est particulièrement remarquable (10). Cette aptitude qu'a Beethoven à faire vivre, évoluer les thèmes devenus personnages ou idées est l'un des apports les plus originaux de son art(3). Ainsi, le 1er thème personnifie le souci, la condition humaine misérable, le destin qui afflige et opprime. Omni-présent dans l'œuvre, il en assure l'unité; présenté sous diverses formes, il confère à chaque épisode un climat expressif particulier. Par rapport à lui les autres "thèmes-idées" se situent. Le 2e thème est celui de la révolte, de l'héroïsme, de la lutte conte le destin accablant. Le 3e thème évoque la tendresse, l'amour, l'aspiration au bonheur, à la paix. Le 4e thème enfin symbolise l'optimisme beethovénien, la joie de vivre en dépit de tout.

Le contrepoint qui superpose, oppose les thèmes en les confrontant, apparaît alors comme le moyen le plus efficace pour traduire les conflits idéologiques. Agogique, il se fait support de thèse, de controverses, de débats animés. Signifiant, il est dramatisé et vivifié.

Les instruments du quatuor participent activement à la discussion. Chacun d'eux est acteur directement impliqué dans l'action. La vivacité du discours exige des interprètes une virtuosité certaine. "Croyez-vous que je pense à vos misérables cordes quand l'esprit me parle ?" (Beethoven). Souvent, des attaques, registres, jeux particuliers métamorphosent le timbre des cordes qui deviennent trompettes, timbales...

Les dissonances âpres et rudes, abondantes dans cette partition, étonnent encore nos oreilles pourtant blasées. Elles sont provoquées par les rencontres fortuites dues au jeu du contrepoint ou aux nombreuses pédales sur lesquelles glissent avec rudesse les harmonies les plus audacieuses.

Beethoven, soulignons-le, oppose le chromatisme inhérent au thème A (chromatisme symbole de détresse et de désarroi), au diatonisme serein du thème de la tendresse. Bartok fera de même.

Plus encore que le modernisme de l'harmonie, le modernisme du langage rythmique nous stupéfie et dut profondément choquer les auditeurs du XIXe siècle. Le rythme est ici roi. Premier, il est l'essence même du langage (11).

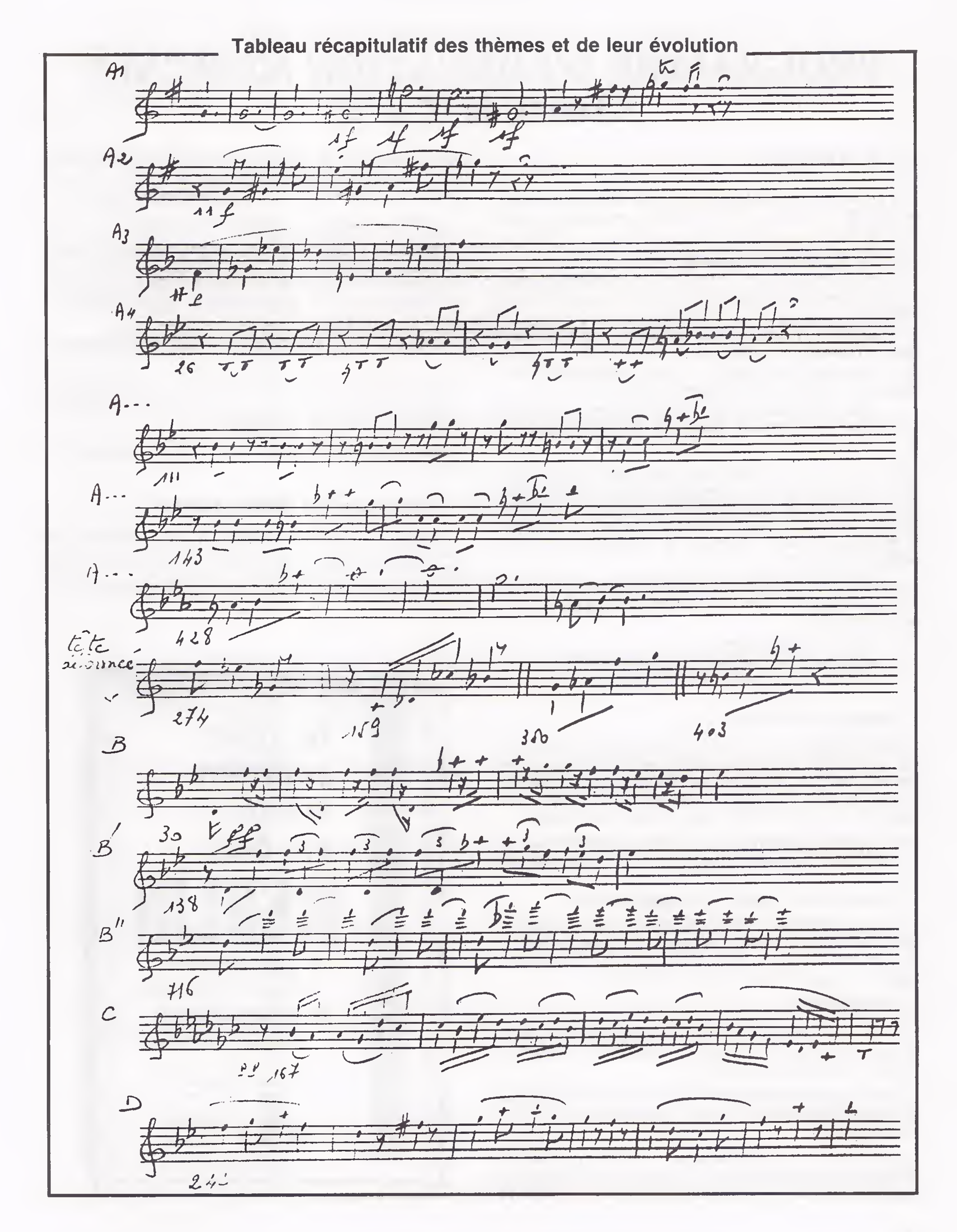
Si cette partition d'avant-garde nous intéresse toujours, c'est parce que, au-delà de sa modernité, au-delà de ses racines classiques, elle possède une dimension profondément humaine. D'une tension effrayante, titanesque, au souffle épique, elles nous concerne tous en ce qu'elle pose le problème éternel du sens de la vie. Ainsi la musique se fait-elle philosophie, métaphysique... "La musique est une révélation supérieure à toute sagesse et toute philosophie..." Qui pénètre le sens de ma musique sera libre de toutes les misères où les autres se traînent" (Beethoven).

---

(10) Cette fugue est "une puissante combinaison de la forme fugue avec celle de la haute variation" (d'Indy).

(11) Certainement, est-ce, entre autres, pour cela que Stravinsky préférait la Grande Fugue à toutes les œuvres de Beethoven.

Tableau récapitulatif des thèmes et de leur évolution



PROGRAMME D'EDUCATION MUSICALE
Classes de 6e et 5e

B.O. n° 11 (24-3-77)

A la demande de plusieurs professeurs, nous rappelons ici, le texte officiel du programme d'éducation musicale en classes de 6e et 5e.

Le but de l'éducation musicale est :

— d'ouvrir l'esprit de l'enfant et de l'adolescent à la perception consciente du monde des sons, des timbres et des rythmes;

— de *favoriser son besoin d'expression* par le chant ou le jeu d'instruments très simples;

— de préparer sa *créativité* en l'encourageant à s'exprimer musicalement par les moyens à sa portée;

— enfin de lui faire ressentir le *désir d'une communication directe* avec le monde sonore tel qu'il existe autour de lui.

Il doit être bien précisé que cette éducation musicale repose essentiellement sur *l'activité musicale réelle.* Le programme ci-après ne doit à aucun moment être interprété en tant que somme de connaissances théoriques à accumuler : il importe de sentir d'abord, de comprendre ensuite, d'apprendre enfin.

Indépendamment de la pratique chorale, dont la primauté doit être soulignée, l'éducation musicale repose sur trois éléments essentiels :

— culture vocale et chant,

— culture auditive, pratique du langage musical,

— culture musicale par l'audition d'œuvres.

1. ***Culture vocale et chant***

Travailler chaque année un répertoire de huit chants environ, à une voix, éventuellement à plusieurs voix (2 voix ou canons) que l'on préparera par des exercices de culture vocale : attitude corporelle - respiration - pose de la voix dans le respect de la tessiture des enfants - articulation.

Ce répertoire comprendra des chants populaires français et étrangers ou des chants d'auteurs classiques ou modernes.

2. ***Culture auditive, pratique du langage musical***

Ces deux éléments sont en principe poursuivis parallèlement. Toutefois, au niveau des premières classes on pourra, dans les exercices de culture auditive globale, dépasser nettement les possibilités de lecture et d'écriture.

a) *Culture auditive*

Révision des notions fondamentales de registre, de mouvement mélodique (ascendant et descendant, conjoint et disjoint), de pulsation rythmique.

Reconnaissance comparative des intervalles mélodiques et harmoniques (jusqu'à l'octave comprise) ainsi que des modes usuels.

Consolidation du sentiment de pulsation rythmique. Notions d'accent rythmique et de phrasé. Groupement de pulsations aboutissant à la notion de mesure et à celle de valeur. Division de la pulsation et études de groupes rythmiques. (Ces exercices pourront être visualisés par une lecture globale mais non soumis à l'analyse solfégique détaillée).

b) *Pratique du langage vocal et instrumental*

Apprendre à utiliser les signes les plus usuels de la notation musicale : lecture chantée en clé de sol à une et deux voix utilisant les valeurs de la croche à la ronde et les silences correspondants en application de la culture auditive.

Mesures à $\frac{2}{4}\ \frac{3}{4}\ \frac{4}{4}\ \frac{6}{8}$ échelles pentatonique et diatonique

Altérations (dièse - bémol - bécarre). Signes de nuances, d'accentuation et de phrasé. Signes de prolongation (point-liaison). Indications de mouvement.

L'utilisation d'un instrument ne doit jamais dispenser de la lecture chantée.

3. ***Culture musicale par l'audition d'œuvres***
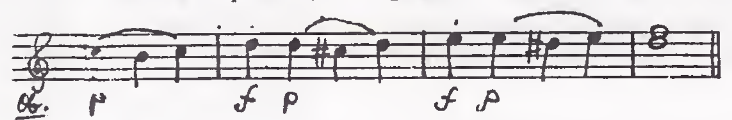
Apprendre à écouter des œuvres de toutes époques, de tous styles et de toute origine en axant la recherche sur la reconnaissance du matériel sonore (instruments, voix) sans laisser de côté la sensibilisation aux caractères essentiels de l'œuvre.

MOZART ETAIT-IL MECHANT ? *

C'est la lettre la plus bête
que j'ai écrite de ma vie,
mais pour vous c'est juste ce qu'il faut.
Mozart, fin mai 1791.

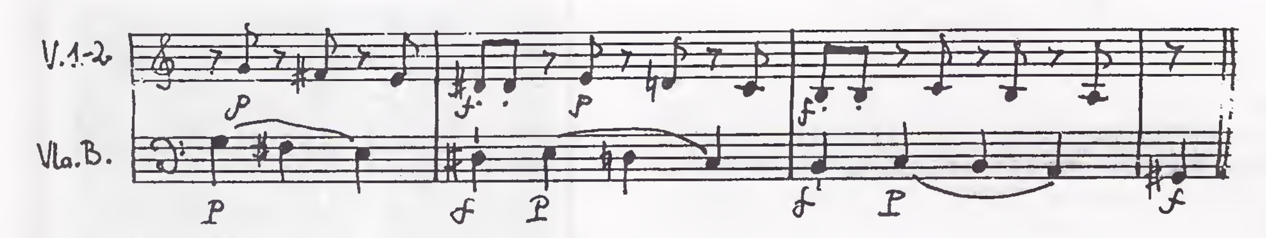
Peu après son arrivée à Paris, à la fin de mars 1778, Mozart reçoit la commande d'un concerto de flûte et harpe. Il se met à la composition entre le 5 et le 15 avril (1), sans doute à contre-cœur, car il n'aime guère les instruments pour lesquels il doit écrire et, surtout, le commanditaire — le duc de Guines — ne lui est point sympathique (2). Ainsi s'explique certainement un aspect de l'œuvre qui vaut la peine d'être developpé.

On trouve dans l'introduction orchestrale du premier mouvement une formule faisant alterner les nuances **piano** et **forte** aux hautbois et aux cordes :

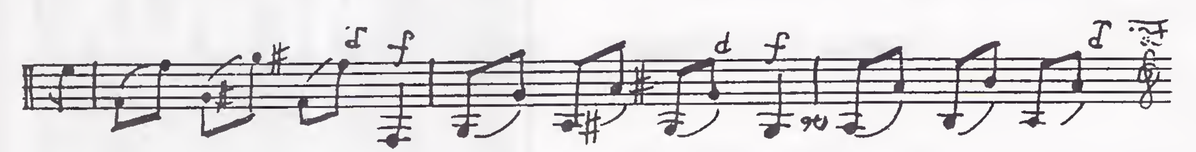


Le fait que, dans cette introduction, les hautbois se taillent la part du lion est déjà un pied-de-nez au flûtiste soliste qui attend de pouvoir briller. Mais il y a plus. Les hautbois excellent dans les contrastes dynamiques, à la différence de la flûte. Aussi, quand à la mesure 47 Mozart demande la même phrase au soliste, avec les mêmes nuances, celui-ci ne peut pas les exécuter correctement (3).

Suit toute une série de difficultés que les flûtistes connaissent bien. On parvient ainsi au développement où Mozart, par une modulation railleuse à souhait, insiste sur la faculté... "des autres" (ici les cordes) à faire contraster les intensités :



Si la flûte réussit à passer tous les obstacles que Mozart a délibérément placés dans l'exposition et le développement, la suite devient plus aimable pour elle.



On le voit, cette œuvre où tout le monde aperçoit une soumission du jeune compositeur salzbourgeois au mauvais goût de la capitale française (4) recèle en elle-même le refus de celui-ci et l'exprime avec une méchanceté patente (5).

Chez Mozart, la moquerie revêt souvent, pour se cacher, les atours de l'ironie. Elle n'en est en fait que plus méchante. De tels cas sont bien connus dans les lettres et dans la musique, notamment avec les mentions marginales des concertos de cor. Mais c'est sans doute

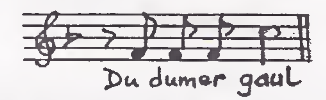
* : L'EDUCATION MUSICALE n° 305. Le Canon de Mozart "Difficile lectu".

dans les canons **Difficile lectu** et **O du eselhafter Peierl** que cet aspect est le plus frappant. J'ai proposé une analyse détaillée du premier (6), qui a été reprise par J. Chailley (7). En se fondant sur Marcel Pagnol — 150 ans après Mozart et loin de l'Autriche — il donne au mot **cujoni** une signification difficilement recevable (8). Pour ma part, j'ai présenté dans mon livre une traduction qui se fonde sur une étude très détaillée du mot **cujoni,** même si aucun élément de cette recherche n'est signalé dans mes notes. J'en donne maintenant un bref exposé, qui permettra de définir avec plus de précision le degré de méchanceté des canons de Mozart.

On doit, pour découvrir le sens d'un mot chez Mozart, utiliser deux types d'informations : les dictionnaires de l'époque et le contexte dans lequel Mozart l'emploie.

Les dictionnaires, quand ils acceptent **cujoni** (9), donnent tous l'équivalence "se moquer de quelqu'un, **verspotten"** (10). Jamais ils ne signalent le sens de commisération donné par Chailley. Pour le verbe **coïonner,** l'Académie française explique par exemple : "Traiter quelqu'un en coïon, lui faire quelque indignité", et ce dernier mot est pris dans le sens d'"outrage, affront" (11).

Mozart est encore plus précis. Dans une lettre du 13 juin 1781 à propos de l'attitude de Colloredo, il cite en **crescendo** trois synonymes du verbe "moquer" : "schlecht bezahlt, und obendrein verspottet, verachtet und Cujonirt" (12). Et à la mesure 12 du second canon, il donne l'équivalence de **cujoni** (orthographe originale) :



Cette expression correspond à "Espèce de vieil imbécile" en français. Il est donc impossible de trouver dans ces canons une bourrade amicale, même si l'on s'est par ailleurs habitué — à fort juste titre — à voir en Mozart un homme sympathique. Aux yeux de ses contemporains, il ne l'a pas toujours été. Et au lieu de se dépenser brutalement, le fond de méchanceté, de sadisme si l'on veut, qu'il avait comme tout autre être humain, s'est "sublimé" dans une ironie tranchante et parfois un peu verte. Mozart est méchant dans ses œuvres pour l'être moins dans la vie.

Philippe A. AUTEXIER

NOTES

(1) Les dates que l'on trouve chez les Massin et d'autres auteurs sont purement fantaisistes.

(2) Mozart n'ose pas trop en parler à son père, mais il lui dit tout de même inter alia que le duc est exagérément amoureux de sa fille.

(3) La réaction des interprètes devant le problème est variable. Les uns amoindrissent le **forte** du **tutti** pour éviter la dissemblance ; les autres l'admettent courageusement, en faisant ce qu'ils peuvent pour jouer plus fort sans octavier.

(4) Cf. U. Dibelius, **Mozart-Aspekte,** Munich 1972, p. 29.

(5) On ne peut parler que de méchanceté, car une moquerie condescendante est exclue entre Mozart et un duc qu'il ne connaissait pas et auquel il n'avait à ce moment-là rien à reprocher.

(6) P. Autexier, Les Oeuvres témoins de Mozart, Paris, éd. Leduc, 1982, p. 81s (notes p. 110s).

(7) Voir **l'Education musicale** n° 305, p. 29. Il y affirme que je ne signale pas l'existence du second canon, ce qui laisse supposer qu'il n'a pas lu la note 149 de mon livre. Il me reproche aussi de m'attribuer abusivement la paternité de certaines démonstrations. Ce n'est le cas que lorsque j'apporte des éléments nouveaux. Un tel reproche peut d'ailleurs se retourner contre son auteur (cf, mon article "Mozart a-t-il écrit un opéra maçonnique ?" dans les chroniques d'histoire maçonnique du Grand Orient de France Juin 1984).

(8) Une précision s'impose quant à la datation des canons : ils ont en fait été écrits pour la même soirée chacun sur une face d'une seule et même feuille.

(9) C. F. Schwan, en son **Nouveau dictionnaire de la langue allemande et françoise,** Mannheim 1787, rejette tous les mots vulgaires, donc celui-ci.

(10) Par exemple le célèbre **Nouveau dictionnaire allemand et françois (...),** Strasbourg 1774, t. 1, p. 496, col 2. On peut aussi citer P. Flathe, N. Duez, le **Dictionnaire de l'Académie** (français) ou le **Vocabolario degli Accademici della Crusca** (italien). Les dictionnaires étymologiques de Kluge (all.), Meyer-Lübke (langues romanes) et W. v. Wartburg (français) viennent les confirmer. A propos du dictionnaire de Flathe, que Mozart possédait, voir mon article **Das Liebelei-Motiv bei Mozart,** dans les **Mitteilungen** du Mozarteum, 1984, note 14.

(11) Edition de Nîmes, 1778, vol. 1, p. 227, col. 3, et p. 644, col. 1.

(12) Orthographe d'origine. On peut traduire par "on me paye mal, et par dessus le marché on se moque de moi, on me méprise et on me prend pour un imbécile".

Lettre ouverte aux Professeurs d'Education Musicale

Depuis sa parution en Novembre 1983, ce texte a été publié par divers relais (revue "Collèges", éditée par la mission à la formation des personnels du Rectorat d'Aix-Marseille; "Actes" Colloque de Bourg en Bresse, "A.P.E.MU", "Action Musicale"). Il sert de base de travail dans plusieurs Académies, ses préoccupations rejoignant les objectifs de rénovation du système éducatif.

Les aspects les plus criants de la situation de l'Education Musicale en France (déficit d'heures, postes non créés ou même supprimés, heures assurées par des enseignants non formés à cette discipline, etc...) ne doivent pas masquer des problèmes non moins fondamentaux rencontrés dans des cas où, cependant, les conditions d'une éducation musicale sont apparemment remplies, c'est à dire où les cours sont assurés normalement par des enseignants titulaires justifiant d'une formation approfondie, sanctionnée par les diplômes adéquats.

C'est un constat qui s'impose : nombre de nos collègues professeurs d'éducation musicale sont physiquement épuisés, moralement écœurés par la façon dont ils doivent exercer leur travail.

Ce n'est pas un problème de générations : de jeunes collègues pleins d'enthousiasme et d'énergie se trouvent, deux ou trois ans plus tard, démunis, voire dégoûtés. D'autres, plus anciens, bénéficient d'une longue expérience, ayant souvent fait des efforts remarquables pour suivre l'évolution des mentalités et remettre en cause leurs démarches pédagogiques, en viennent au bout du compte à se dire qu'ils s'épuisent vainement.

L'impression généralement partagée est celle d'un immense gâchis d'énergie et de compétence.

Pour beaucoup, grande est l'envie de baisser les bras. Certains se replient dans des formes d'enseignement magistral et autoritaire. D'autres opèrent une fuite en avant dans la démagogie et le laisser-aller. Certains acceptent de toucher l'équivalent du SMIG en travaillant à mi-temps pour tenir le coup. D'autres tombent malades. D'autres encore étudient les possibilités d'une éventuelle reconversion professionnelle...

S'il y a, bien entendu, des exceptions à ce tableau peu réjouissant (j'ai même rencontré des professeurs de musique heureux...), cela n'infirme nullement le constat ci-dessus, qui s'appuie sur de nombreux témoignages.

D'ailleurs le métier de professeur d'Education Musicale (ce n'est un secret pour personne) attire de moins en moins de monde, à tel point que les candidats aux concours de recrutement se font rares car les étudiants hésitent de plus en plus à se lancer dans une telle voie. Cette situation est pour le moins paradoxale, dans une période où sévit le chômage et dans un pays en plein "boom" musical; elle inciterait à elle seule, à se poser des questions.

La première raison de cet état de fait réside, bien évidemment, dans des conditions de travail maintes fois dénoncées (conditions que nous partageons avec nos collègues d'Arts Plastiques) : le défilé incessant des classes heure par heure et le nombre d'élèves dans chaque classe, surtout depuis les instructions, toujours en vigueur, de la réforme Haby supprimant les demi-groupes. La conjonction de ces deux points fait que nous voyons dans une semaine un grand nombre d'élèves, et a pour conséquence :

— de faire obstacle à une vraie connaissance personnelle de tous nos élèves, et donc à un travail en profondeur avec eux.

— de rendre impossible, ou très problématique, tout type d'activités musicales extrêmement formatrices nécessitant des groupes restreints pour être pratiquées sérieusement. Il y a bien des choses que l'on peut faire à douze, pas à vingt cinq, cela n'est plus à démontrer. Toute réforme pédagogique qui n'intègre pas cette notion de nombre, nous paraît rester une déclaration d'intention.

Cependant, les problèmes d'heures et de nombre n'expliquent pas tout, et on peut trouver d'autres raisons au malaise qui est partagé par beaucoup.

On assiste à une modification du statut même de l'Education Musicale. Un certain style d'éducation musicale, bien référencé à une certaine culture, bien codifié dans méthodes et manuels, bien défini dans ses objectifs, hormis quelques situations précises, ne fait plus recette. Plus on s'adresse à des élèves de milieux hétérogènes, à des enfants ou adolescents de milieux défavorisés, plus on s'éloigne de références culturelles longtemps admises comme valeurs sûres et intangibles, pour être confronté à des références et à des comportements qui peuvent nous paraître totalement "étrangers" et vis-à-vis desquels nous nous trouvons bien souvent "désarmés" (en tout cas rarement formés pédagogiquement).

C'est alors toute notre notion de culture qui se trouve interpellée et que se trouvent mis en question les objectifs, les contenus et les méthodes de notre enseignement. A ce niveau de questionnement, personne ne peut prétendre détenir **la** ou **les** réponses valables pour tous en tous lieux et en tous temps. C'est la situation pédagogique concrète qui commande alors, et on ne peut faire l'économie de l'analyse de celle-ci.

Par "situation pédagogique", nous entendons la conjonction des trois termes suivants.

A- **le professeur :** individu déterminé et non une abstraction administrative, avec son **"offre"** (ses compétences, son histoire personnelle, son itinéraire musical) et sa **"demande"** (ses attentes, ses intérêts musicaux particuliers...).

B- Les **"Elèves"** avec leur **"demande"** (leurs attentes, leurs goûts, etc...) mais aussi leur **"offre"** (ce qu'ils sont par leur personnalité, leur origine sociale et culturelle, leur âge, etc...).

C- La relation de A et B dans un **cadre institutionnel** défini par des rôles (profs/élèves), des contraintes matérielles (lieux, horaires), des impératifs (attentes des parents, programme), un environnement.

Les réponses des enseignants peuvent être aussi diverses que peuvent être diverses les personnalités et les situations concrètes. C'est seulement en fonction de celles-ci que peuvent être élaborés des projets pédagogiques cohérents.

Malgré les conditions de travail déplorable que nous avons évoquées, malgré tout le malaise qu'elles entraînent, nombre de professeurs d'Education Musicale expérimentent, agissent, innovent.

En se basant sur des connaissances partielles mais convergentes, on peut formuler l'hypothèse qu'il y a ainsi, sur le terrain, tout un creuset expérimental, toute une somme d'actions pédagogiques très intéressantes.

Malheureusement, rares sont celles que l'on peut connaître, autrement que par le jeu des relations personnelles de chaque enseignant, ou au hasard des rencontres et stages divers. La plupart du temps, nous travaillons dans l'isolement et dans l'ignorance de ce qui se fait ailleurs.

Or, n'est-ce pas par les réponses **concrètes** qu'ils apportent aux situations pédagogiques dans lesquelles **ils** sont impliqués, n'est-ce pas à travers leurs diverses pratiques pédagogiques **sur le terrain** que les professeurs d'Education Musicale esquissent le **profil réel** d'une éducation musicale pour les jeunes d'aujourd'hui ?

Recenser ces expériences pédagogiques vécues, les diffuser, permettre qu'un échange s'établisse entre tous ceux qui s'efforcent d'élaborer des pratiques pédagogiques nouvelles, permettrait :
— d'éviter bien des tatônnements
— de créer une dynamique en suscitant de nombreux projets
— de dégager des lignes de force de ces différentes pratiques
— de donner des réponses concrètes, tangibles, aux questions cruciales qui se posent à nous, concernant les objectifs, les contenus, les méthodes de notre enseignement, et la formation des enseignants.
— de proposer, en conséquence, des aménagements aux statuts régissant notre discipline.

Ce serait une contribution essentielle à la rénovation du système éducatif.

Il importe d'amorcer sans plus tarder ce processus, et d'arriver à créer les conditions de **Rencontres de l'Education Musicale,** à l'échelon départemental, académique et national, en concertation avec les instances responsables de l'Education Nationale et de ses partenaires (Ministère de la Culture...).

Dans cette perspective, vous êtes invité à participer à cette action, à exprimer votre soutien éventuel et vos remarques.

Suite à ce document, un groupe de travail s'est constitué pour rassembler les informations sur les innovations pédagogiques en éducation musicale, pour approfondir la réflexion fondamentale sur un certain nombre de sujets (les pratiques créatives en classe, les phénomènes de communication dans un groupe, l'évaluation des acquis, la pluridisciplinarité, la prise en compte des réalités culturelles des jeunes, les nouvelles technologies...) et pour élaborer des outils pédagogiques susceptibles d'offrir des apports constructifs à notre enseignement.

Pour toute correspondance, pour participer à cette recherche-action :

- **Daniel Beaume,** professeur certifié d'éducation musicale ; Collège Albert Camus, 54 bd Alphonse Allais, 13014 Marseille.
- **Olivier Cullin,** professeur agrégé d'éducation musicale ; Collège Varignon, I quartier Savary, 14200 Herouville St-Clair.
- **Claudine Dessen,** professeur certifiée d'éducation musicale ; Lycée Jean Macé, 10 rue Jean Macé, 35000 Rennes.

Daniel BEAUME

Nouveautés dans l'Edition Musicale

Pour les nouveautés en Formation Musicale, il convient de se reporter au numéro de Juin-Juillet. Signalons seulement que les volumes Elémentaire 1 et Elémentaire 2 du **Cours de Formation Musicale de Lucas, Fantapié, Succari et Vergnaud** sortiront chez Billaudot le premier fin septembre, le second fin novembre. D'autre part, de nouveaux volumes de la série : **Musiques à Chanter,** de Holstein, Level et Louvier vont paraître chez Leduc d'ici la fin de l'année.

PIANO

Le petit clavier de Marthe Morhange Motchane aux éditions SALABERT n'est certes pas une nouveauté, mais il s'agit d'une réédition enrichie d'un deuxième volume qui offre "une approche originale des techniques pianistiques basée sur une appréciation progressive des intervalles". Il comporte aussi une approche de l'harmonie par un travail sur les accords.

Dix préludes de chorals d'orgue de J.S. BACH. Transcription pour piano par Bernard Kistler-Liebendörfer. Ed. Schott frères.

Des transcriptions pianistiquement difficiles — souvent plus difficiles qu'une simple exécution de partition originale d'orgue au piano — mais qui veulent permettre au pianiste chevronné et amoureux de l'œuvre du Cantor de transmuer sur l'instrument à marteaux les timbres chatoyants et les divers plans sonores de ces chorals. Il sera donc important de se reporter à la partition d'orgue pour bien comprendre les intentions et les modes de transposition du transcripteur.

Le plaisir des doigts. René BERNIER. Editions SCHOTT frères.

Mais aussi le plaisir des oreilles... du moins de certaines. Car celles de nos élèves sont souvent rétives à des sonorités insolites. Souhaitons que ce recueil de "huit piécettes" fort mélodieuses leur en donne le goût.

La maison enchantée de Jean Marc DEHAN. Editions Ouvrières.

Des titres et des musiques pour faire rêver les jeunes pianistes. Ces douze pièces faciles pour piano séduiront tous ceux qui n'ont pas peur qu'une musique chante et se chante. Autant de délicatesse dans la mélodie que dans l'harmonie de ces charmants tableaux.

Trois études bitonales pour les pianistes débutants de Pierre Max DUBOIS, Editions RIDEAU ROUGE.

De quoi faire grincer bien des jeunes dents... Mais il peut être sain de faire grincer les dents des élèves. Les trois études de Pierre Max Dubois sont fort bien venues et fort amusantes. Souhaitons qu'elles ouvrent aux jeunes pianistes les délices de la polytonalité.

Piano boogie swing d'Ulrich DALLIOUX. Editions Henry LEMOINE.

Ces cinq pièces faciles pour le piano-jazz sont accompagnées d'une présentation qui constitue une méthode de travail à la fois pour le style et pour la technique. Elles peuvent être tout simplement l'occasion d'un déchiffrage original et détendant ou une mini-initiation pour pianiste classique désirant s'encanailler sans le dire à son professeur!

Leçons de piano par James BASTIEN. KJOS WEST distribué par les éditions CHAPPELL.

Un petit livre à l'américaine avec le "Certificat d'Etude" prêt à encadrer à la fin du livre. On trouvera dans ce recueil destiné aux débutants à la fois une méthode d'approche du clavier très classique mais pas rébarbative et de petits morceaux sans prétention originaux ou tirés du folklore américain.

La roselière. Sept pièces progressives dont quatre aléatoires pour le piano, par Monique GABUS. Editions Henry LEMOINE.

Monique Gabus offre aux jeunes pianistes, grâce aux quatre pièces aléatoires de ce recueil écrit par ailleurs dans un langage abordable par tous, la possibilité de se familiariser avec une pratique fréquente dans la musique contemporaine. Souhaitons avec l'auteur "que cette première approche de la musique aléatoire les intéresse et leur permette de jeter un regard nouveau sur les différents aspects de la composition musicale."

Les animaux magiques. 14 pièces faciles pour le piano. Gérard MEUNIER. Editions Henry LEMOINE.

Chacune de ces quatorze pièces est accompagnée d'une petite histoire qui se déroule de loin en loin au fil de la portée. Une musique agréable et souvent pleine d'humour. Degrés débutant et préparatoire.

Trois portraits d'enfants de Pierre BAUBET-GONY. Editions Française de Musique. 3e édition.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une nouveauté, remercions les éditions Françaises de Musique de nous avoir fait découvrir ces trois charmantes pièces qui ne pourront que développer la sensibilité mélodique et harmonique des enfants qui les aborderont.

Sonatine minute de Wally KARVENO. Editions Françaises de Musique.

Ces cinq minutes dix secondes environ (dixit l'auteur) de musique sont d'un style plus rugueux. Une bonne occasion de confronter nos élèves au chromatisme...

Déploration pour piano solo de Kunitaka KOKAJI. Editions AMPHION.

Oeuvre difficile dans tous les sens du terme. Le piano conçu comme une palette de couleurs, de timbres, comme un scintillement de notes. Une œuvre attachante mais pour pianiste chevronné.

Dix basquaises de Louis DUREY. Le CHANT DU MONDE éditeur.

Bien sûr, ce n'est pas une nouveauté; mais souhaitons que beaucoup découvrent ces pièces du sixième du "Groupe des six" qu'on nomme toujours mais qu'on n'entend jamais. Sans grande difficulté technique, elles permettent de travailler certains aspects de la technique pianistique (chant à la main gauche par exemple dans la pièce n° 3), dans une musique géographiquement très typée et d'une écriture élégante et très agréable.

Ogives d'Eric SATIE (1886). LE CHANT DU MONDE.

Une occasion sur des pièces sans difficulté technique de faire découvrir le charme architectural des harmonies parallèles.

Valse n° 28 en fa dièze mineur de Frédéric CHOPIN. LE CHANT DU MONDE.

Encore une valse posthume avec, en introduction, une invitation du réviseur à en retrouver d'autres... A découvrir.

Les éditions LE CHANT DU MONDE nous ont fait parvenir un large échantillon de musique russe parmi les œuvres qu'ils éditent ou qu'ils ont en dépôt. Voici pour nos élèves un **Album de piano pour la jeunesse** 24 pièces pour piano de D. CHOSTAKOVITCH, D. KABALEVSKI, A. KHATCHATURIAN, T. KHRENNIKOV, R. CHEDRINE et G. SVIRIDOV.

Eric Sarnette, qui présente ce recueil pense qu'il constitue un premier contact avec "la vraie" musique contemporaine. Laissons-lui la responsabilité de cette affirmation mais découvrons avec plaisir ces pages qui sont en tous cas une excellente introduction à la musique russe d'aujourd'hui.

Par auteur, maintenant, le CHANT DU MONDE nous propose :

Prokofiev : 10 pièces du ballet CENDRILLON,
5 pièces du ballet ROMEO ET JULIETTE
Gavotte, extrait de la musique pour HAMLET.

A. Khatchaturian : TABLEAUX DE L'ENFANCE, dix pièces de difficulté moyenne et très expressives; SONATINE, un peu plus difficile et comportant trois mouvements et une vingtaine de pages.

Une question : ces pièces figurent au catalogue de l'étideur en deux versions et certaines sont reprises dans l'album de piano pour la jeunesse présenté cidessus. Or ces trois éditions des mêmes pièces comportent des divergences importantes en ce qui concerne les indications de nuances, d'expression et de pédale. Ce qui est un peu surprenant lorsquu'il s'agit d'œuvres contemporaines.

D. Chostakovitch : TANZ DES PUPPEN, dix petites pièces légères et brillantes, et KARUSSELL DER TANZE, 25 autres pièces dans le même esprit. Je donne les titres allemands des recueils car il s'agit des éditions SIKORSKI de Hamburg, distribuées par le Chant du Monde. Une co-édition avec Billaudot nous offre du même auteur des PETITS CONTES, six pièces très faciles pour le piano, de charmantes pages pour débutants.

D. Kabalevski : VARIATIONS FACILES. Ce recueil a le mérite d'offrir cinq œuvres comportant thème et variations et d'initier ainsi de jeunes élèves à ce genre qui est un chemin vers l'improvisation. VARIATIONS FRANÇAISES, sur un thème française "La menace inutile", chanson pastorale du 18e siècle, TABLEAUX DE L'ENFANCE, à ne pas confondre avec ceux de Khatchaturian, qui comportent quinze pièces de moyenne difficulté (co-édition Billaudot-Chant du monde), 24 PETITES PIECES opus 39, pour débutants, une SONATINE opus 13 de moyenne difficulté et des DANSES ET JEUX DE PRINTEMPS, composés pour un concours de jeunes pianistes et assez difficiles.

R. Chtechedrine : CAHIER POUR LA JEUNESSE, quinze pièces de moyennes difficulté.

ORGUE

Sept pièces blanches suivies du "Seefelfer Präludium" de Tomas Daniel SCHLEE, Editions Henry LEMOINE. Ecrites entièrement sur les touches blanches, ces pièces "tournent autour d'une idée élémentaire, partant souvent d'une couleur ou d'un mélange de couleurs particulier à l'orgue. A découvrir.

FLUTE

Aux éditions Henry LEMOINE, signalons la série de courtes pièces néo-classiques de GERARD MEUNIER pour tous les niveaux (de débutant 1 à fin d'études). FUGATO, AIR CLASSIQUE, COMME AU TEMPS DE BACH... les titres donnent bien l'idée du contenu. Foin du purisme : reconnaissons que ces pièces sont fort bien écrites et s'écoutent avec plaisir.

Graphismes et techniques contemporains par Patrice BOCQUILLON, **Mixture 9 rang** de Jean Louis PETIT. Editions du Rideau Rouge.

Antoine Tisné présente ainsi cet ouvrage : un ensemble d'exercices faciles et progressifs, ainsi qu'un choix d'étude traitant en profondeur toute la gamme des ressources sonores de la flûte, telles que divers modes "d'attaques", doubles trilles, sons multiples, effets particuliers, etc... De plus, ces exercices pouvant être adaptés aux différents niveaux d'aptitudes techniques des élèves, ont l'avantage de compléter leur formation classique en les sensibilisant progressivement, dès leur jeune âge, aux divers langages musicaux contemporains.

Vingt-quatre études pour flûte de Jean Michel DAMASE. Editions Henry LEMOINE.

Un pianiste ouvrant ce livre à la première étude reçoit un choix : on a l'impression de voir sur une seule portée la première étude de Chopin! Ce premier arpège brisé en ut majeur est donc tout un programme. Et ce programme, Jean Michel DAMASE l'accomplit en proposant certes de résoudre des problèmes techniques, mais en offrant de la musique avant toute chose.

FLUTE A BEC

Clairière de Pierre PICARD, pour deux flûtes à bec soprano. Editions AUGUSTE ZURFLUH.

Des pièces de style diverses facile et sonnant bien : un bon petit receuil pour jeunes ensembles de flûte à bec.

TROMPETTE

Variations sur charmante Gabrielle pour trompette (ut ou si bémol) ou cornet avec accompagnement de piano. Editions Henry LEMOINE.

Ecrites pour degré moyen, ces pages pleines d'humour feront le bonheur de leurs interprètes.

De nombreuses partitions n'ont pu encore être recensées dans ce numéro, nous prions les éditeurs de nous en excuser : nous nous efforcerons de le faire dans le prochain numéro.

Daniel BLACKSTONE

P.S. :

— Les éditions musicales LE CHANT DU MONDE sont distribuées en France par la maison SCHOTT FRERES, 35, rue Jean Moulin, 94300 VINCENNES (374.30.95).
— Les éditions musicales LES EDITIONS OUVRIERES ont été reprises par Heugel et sont distribuées par LEDUC, 175, rue Saint Honoré, 75040 PARIS CEDEX 01.

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE DOLE

L'Ecole Nationale de Musique recrute, sur épreuves ou par mutation, un **ADJOINT D'ENSEIGNEMENT PIANO et ACCOMPAGNEMENT.**

Date limite d'inscription : **1er DECEMBRE 1984**
Date du concours : **MARDI 18 DECEMBRE 1984**

Candidatures à adresser : ECOLE NORMALE DE MUSIQUE, 30 Place Barberousse, 39100 DOLE.

Renseignements : même adresse ou téléphone : 16 (84) 82.00.45.



La musicothérapie de relaxation

par **Léon BENCE**
Docteur en Médecine, Biothérapeute

et **Max MEREAUX**
Compositeur, Professeur d'Education Musicale

L'homme moderne — particulièrement le citadin — est à tout instant agressé par son environnement. Sollicité sans relâche par une profusion d'excitations sensorielles, de chocs affectifs, l'habitant des civilisations industrielles est de plus en plus menacé par des maux physiques liés à des troubles spychiques : le "civilisé" tâche de se conformer à des règles de conduite et non de satisfaire ses besoins vitaux; il concentre ses facultés sur un milieu artificiel alors que son corps réagit comme celui de l'homme primitif.

Les instincts fondamentaux de l'être humain — qu'ils se rapportent à la sexualité, à la faim, au sommeil ou à la peur — sont encore identiques à ce qu'ils étaient aux origines de l'humanité, mais ils n'accèdent pas au niveau de la conscience. Sous l'effet de la mémoire, de l'association et du raisonnement, les instincts sont transformés en émotions (amour sentimental, plaisir gastronomique, etc.) à moins qu'ils ne soient refoulés si les conventions sociales ou la morale les réprouvent. Le refoulement des instincts — source de conflits psychologiques, conduit souvent aux troubles psychosomatiques (troubles digestifs, cardiaques et vasculaires, dépression nerveuse...).

Le besoin de se détendre se fait de plus en plus pressant. Et pour échapper à l'anxiété, à l'insomnie, combien sont ceux qui ont recours à l'alcool ou aux tranquilisants! C'est pourquoi la recherche d'une hygiène physique et psychique est devenue d'une importance primordiale et les techniques de relaxation répondent à une demande de plus en plus forte sur le plan thérapeutique.

Réponse thérapeutique au "mal d'être" de notre civilisation et à ses résonnances psychosomatiques, seule la musique permet l'expression d'affects contradictoires en laissant une liberté absolue dans l'évocation des souvenirs et des émotions qu'elle suscite. Par sa structure même, la musique peut procurer un soulagement, notamment dans les œuvres tonales par la résolution de la dissonance; et plus généralement par les rapports d'équivalence, des répétitions de figures mélodiques ou rythmiques, elle permet sous une forme ludique de transposer une situation traumatique ancienne dans un contexte inoffensif.

Le pouvoir suggestif de la musique provoque une activité cérébrale intense qui nous permet de percevoir le monde sonore, d'en saisir l'organisation au travers de nos propres états affectifs ou de notre imagination.

Aussi le musocithérapeute doit-il connaître l'influence des œuvres musicales dont il dispose pour établir un programme qui agisse dans le but thérapeutique recherché. Le choix des œuvres musicales pour les techniques de musicothérapie nécessite donc beaucoup de circonspection.

La "Méthode de musicothérapie réceptive individuelle" de Jacques JOST exposée dans l'ouvrage de Jacques JOST et Edith LECOURT : "La Musicothérapie et les méthodes nouvelles d'association des techniques", préconise l'association de trois fragments d'œuvres musicales. Il s'agit de commencer par l'écoute d'une musique évoquant l'état psychologique actuel du sujet pour ensuite conduire progressivement à l'état recherché, au travers des autres œuvres choisies. Le deuxième fragment tend à neutraliser les réactions émotionnelles parfois violentes provoquées par l'audition du premier fragment. Le troisièmen fragment doit susciter un mouvement, une progression dans le sens souhaité.

Dans les pages suivantes nous présentons un exemple détaillé de cure musicothérapeutique réceptive individuelle en douze séances.

SEANCE n° 1

APAISEMENT

Gabriel Fauré, compositeur français (1845-1924)

"Masques et Bergamasques"
Suite d'orchestre op. 112 (1920)

— Gavotte (5')

On reconnaît le langage harmonique de Fauré, son style, son élégance et sa grâce dans cette œuvre qui reflète la poésie de Verlaine :
"Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques"

DETENTE

Claude Debussy, compositeur français (1862-1918)

Sonate pour flûte, alto et harpe (1915)

— Pastorale (6')

Une des œuvres les plus finement émouvantes de Debussy, par la douceur des sonorités et la légèreté des timbres.

RELAXATION

Olivier Messiaen, compositéeur français (né en 1908)

Combat de la Mort et de la Vie
(extrait des "Corps Glorieux" pour orgue - 1939)

Quatrième des sept "Visions brèves de la vie des ressuscités" 2e partie (10')

Lente méditation sur le bonheur paisible des élus, aux harmonies savantes et riches.

SEANCE n° 2

APAISEMENT

Ludwig van Beethoven, compositeur allemand (1770-1827)

Symphonie n° 1 en ut majeur, op. 21 (1800)

— 1er mouvement : (Allegro con brio) extrait (5'30")

Finesse et liberté de l'élaboration thématique. Thème énergique très rythmé avec lequel fait contraste un deuxième thème de caractère mélodique.

DETENTE

Franz Liszt, compositeur hongrois (1811-1886)

— Les jeux d'eau de la villa d'Este (pour piano) extrait des "Années de Pélerinage". (6'30")

Impressions poétiques et mysticisme se mêlent. Une série d'arpèges dans l'aigu évoquent le ruissellement des eaux des célèbres fontaines, symbolisant pour Liszt les paroles éternelles de l'Evangile.

RELAXATION

Heitor Villa-Lobos, compositeur brésilien (1881-1959)

Bachiana Brasileira n° 6 pour flûte et basson (1934).

— Aria (4'30")

Longue sérénade calme et méditative.

SEANCE n° 3

APAISEMENT

Camille Saint-Saëns, compositeur française (1835-1921)

Symphonie n° 3 en ut mineur avec orgue et piano à quatre mains (op. 78-1886)

— extrait : du début jusqu'à l'entrée de l'orgue. (6')

Après un Adagio grave et court est exposé un motif en "staccato" qui servira à la symphonie toute entière. La tendresse s'oppose à une fougue raffinée.
Musique animée et puissante mais non agressive.

DETENTE

Gabriel Fauré, compositeur française (1845-1924)

Pelléas et Mélisande

— Sicilienne (Allegro molto à 6/8 en sol mineur) (4')

Exquise cantilène passant de la flûte aux violons et au hautbois sur des arpèges de harpe.
Page pleine de rêve et de délicatesse.

RELAXATION

Olivier Messiean, compositeur français (né en 1908)

Quatuor pour la fin du Temps (1941)

— 8e partie : "Louange à l'immortalité de Jésus" (pour violon et piano). (7')

Elévation "dans une lumière indéfectible, dans l'inaltérable paix".

SEANCE n° 4

APAISEMENT

Ludwig van Beethoven, compositeur allemand (1770-1827)

Concerto n° 5 en mi bémol majeur pour piano et orchestre (1809) dit "l'Empereur"

— 1er mouvement : introduction jusqu'à l'exposition du première thème par le piano. (4'30")

Par la vertu d'un langage direct mis au service d'une pensée toujours noble, s'affirme immédiatement la démarche impériale et le souffle grandiose de cette œuvre.

DETENTE

Anton Dvorak, compositeur tchèque (1841-1904)

Sérénade pour cordes op. 22 en mi majeur (1875)

— Moderato (4'30")

Ce Moderato rêveur est le premier des 5 mouvements. Une des plus belles pages des sérénades romantiques par sa richesse mélodique et sa fermeté formelle malgré l'amabilité propre au style sérénade.

RELAXATION

Michel-Richard Delalande, compositeur français (1657-1726)

De Profundis (Psaue 129) (1689) Grand Motet pour soli, chœur et orchestre

— n° 9 : Requiem aeternam (6')

Le profond recueillement de ce passage est exprimé par une écriture polyphonique dont l'ampleur égale Delalande aux plus grands compositeurs.

SEANCE n° 5

APAISEMENT

Ludwig van Beethoven, compositeur allemand (1770-1827)

Sonate "pathétique" op. 13 en ut mineur (1798) : piano

— 1er mouvement (7')

Introduction "grave et dramatique, suivie d'un orageux "Allegro molto e con bio" plutôt tourmenté : dans cette pièce où se reflète une vie intense, le deuxième thème constitue une sorte d'antithèse consolante.

DETENTE

Olivier Messiaen, compositeur français (né en 1908)

Trois petites liturgies de la présence divine

— III. Psalmodie de l'Ubiquité par amour (extrait 10' n° 6 : Très lent, intérieur, infiniment tendre)

Musique extatique, hors du temps, d'une grande intériorité, dans un Tempo très lent, propre au repos.

RELAXATION

Olivier Messian, compositeur français (né en 1908)

Turangalila-Symphonie (1946/48)

— VI. Jardin du sommeil d'amour (extrait : 4')

Musique suspendue, aérienne, irréelle.

SEANCE n° 6

APAISEMENT

Franz Schubert, compositeur autrichien (1797-1828)

Cinquième Symphonie en si bémol majeur (1816) D. 485

— 1er mouvement (5'30")

Style mozartien au phrasé souple et élégant.
Musique vivante et contrastée.

DETENTE

Johannes Brahms, compositeur allemand (1833-1897)

Trio op. 114 en la mineur pour clarinette, piano et violoncelle. (1981)

— Adagio (en ré mineur)

Dialogue entre clarinette et violoncelle, à la fois grave et lyrique.

RELAXATION

Ludwig van Beethoven, compositeur allemand (1770-1827)

7e Quatuor à cordes en fa majeur, op. 59, n° 1 (1806)

— 3e mouvement : Adagio molto e mesto (extr. 5')

Le premier violon chante à mi-voix une grande phrase méditative. Puis le violoncelle chante à son tour un second thème d'une ligne mélodique sereine et simple.

SEANCE n° 7

APAISEMENT

Johannes Brahms, compositeur allemand (1833-1897)

Variations sur un thème de Haydn op. 56 a (1873)

— Thème et final

Le thème est un choral que Brahms expose en si bémol majeur, dans un esprit de simplicité, sur des basses bien marquées.
Le Final, andante, est une passacaille où le thème, issu du choral, monte graduellement du grave à l'aigu jusqu'à ce que soit réexposé intégralement le choral initial, dans une conclusion grandiose.

DETENTE

Camille Saint-Saëns, compositeur français (1835-1921)

Le Carnaval des Animaux (Grande fantaisie zoologique) (1886)

— L'aquarium (2'30")

Musique fluide et calme. La flûte et les violons jouent une tendre mélodie parfois ponctuée par de brusques interventions des pianos.

— Le cygne (3')

Sur l'accompagnement serein des pianos, le violoncelle tendre et profond, chante une élégie.

RELAXATION

Louis Vierne, organiste et compositeur français (1870-1937)

— Berceuse pour orgue
Ce morceau est extrait des “Pièces en style libre”.

D’une douceur exquise cette berceuse chante par trois fois le motif inspiré des paroles classiques et s’éteint rêveusement avec l’enfant qui s’endort.

SEANCE n° 8

APAISEMENT

Franz Liszt, compositeur hongrois (1811-1886)

Rhapsodie Hongroise n° 2)

— (début 5’30”) Musique brillante.

Pièce de virtuosité. Mouvement fougueux, emporté. Entrain, couleur, rythmes exubérants qui évoquent la libre fantaisie de la musique tzigane.

DETENTE

Atahualpa Yupanqui joue à la guitare
une Vidala Religieuse du 17e siècle harmonisée par **Gilardo Gilardi.**

— extrait (3’) Les dernières mesures sont supprimées à cause de leur sonorité métallique percutante.

La Vidala, grave et profonde, est une sorte de prière ou de psaume des anciens indiens d’Argentine.

RELAXATION

Claude Debussy, compositeur français (1862-1918)

Trois Noctures pour orchestre (1898)

— n° 1 Nuages (7’)

Pièces toute en demi-teinte. Des accords berceurs suggèrent le mouvement paisible des nuées dans un ciel serein.

SEANCE n° 9

APAISEMENT

Antonio Vivaldi, compositeur italien (1678-1741)

Il cimento dell’armonia e dell’invenzione :
Les Quatre Saisons (1725)

— Concerto n° 3 en Fa majeur, P. 257, “l’Automne”
Allagro (1er mouvement) (5’)

D’après le sonnet explicatif d’Antonio Vivaldi, il s’agit d’une réjouissance des paysans après une bonne récolte : beaucoup d’entre eux s’endorment enfin enivrés par la “liqueur de Bacchus”.

DETENTE

Musique populaire roumaine

— Baladà si Horà (2’)

(Orchestra ansamblului. Direction : Paraschiv Oprea soliste : sin Stelian-nai)

Quiétude de la nature. Mélodie élégiaque aux sonorités chaudes et languides

Jazz

“Silence” **(Charlie Hayden)** (3’16”)
Liberation Music Company

Rythme lent propice à la détente. Sonorités douces et feutrées.

RELAXATION

César Franck, organiste et compoisiteur français (1822-1890)

— Choral pour orgue n° 1 en mi majeur (1890) (7’)

Compositeur d’une inspiration sereine.
Profond recueillement.

SEANCE n° 10

APAISEMENT

Ludwig van Beethoven, compositeur allemand (1770-1827)

Symphonie n° 3 en mi bémol majeur, op. 55 “Héroique”

— 3e mouvement (scherzo) (ß’)

Rythme vif et martelé. Après les cordes puis les bois du scherzo, le trio contraste avec sa fanfare de cuivres aux accents victorieux.

DETENTE

Salvador Bacarisse, compositeur espagnol (1898-1963)

Concertino pour Guitare et orchestre

— 2e mouvement (Romanza) (6’15”)

Andante au style de romance d’une expression empreinte d’un lyrisme intime.

RELAXATION

Antonio Vivaldi, compositeur italien (1678-1741)

Les Quatre Saisons op. 8 (1725)

1) Concerto n° 1 en mi majeur. P. 241 “Le Printemps”
Lagro (2’30”) douce rverie
2) Concerto n° 3 en fa majeur. P. 257 “l’Automne”
Adagio molto — plaisir d’un délicieux repos

SEANCE nº 11

APAISEMENT

Wolfang Amadeus Mozart, Compositeur autrichien (1756-1791)

Symphonie "Linz" en ut majeur K. 425 (1783)

— 1er mouvement (6'30") (extrait)

Après un introduction lente et solennelle commence un Allegro spirituoso d'un ton enjoué qui devient bientôt une marche. Un second thème est exposé dans la nuance "forte". Les flûtes le reprennent en style élégiaque... Le développement reprend un thème secondaire de la fin de l'exposition.

DETENTE

Johannes Brahms, compositeur allemand (1833-1897)

Symphonie nº 3 en Fa majeur op. 90 (1883)

— 3e mouvement : Poco Allegretto en ut mineur

Une mélodie élégiaque des violoncelles sur des rythmes de danse aux violons et aux altos. Dans la partie médiane une valse berçante est freinée par l'accompagnement syncopé des violoncelles.

RELAXATION

Matteo Somonelli, compositeur italien (vers 1618-1696)

Missa Buda Expugnata (1686)

— Agnus dei (extrait : 4')

Riche polyphonie héritée du style de Palestrina. Musique équilibrée et recueillie.

SEANCE nº 12

APAISEMENT

Johannes Brahms, compositeur allemand (1833-1897)

Concerto pour violon et orchestre en ré majeur, op. 77 (1878)

— Allegro non troppo (extrait : 8')

Ce premier mouvement débute, aux vents et aux cordes graves, sur une phrase rêveuse et nostalgique. Au thème principal se succèdent des motifs tour à tour mélodique, lyrique, grave, amenant le violon pour une grande cadence Musique grandiose. Virtuose impressionnante du violon.

DETENTE

Franz Schubert, compositeur autrichien (1797-1828)

Cinquième Symphonie en si bémol majeur (1816) D. 485

— mouvement lent (extrait 6')

Grande expressivité, richesse mélodique. Intensité du lyrisme. Musique d'un grand pouvoir affectif.

RELAXATION

Joaquin Rodriguo, compositeur espagnol (né en 1902)

Concerto de Aranjuez pour guitare et orchestre (1939)

— Adagio

Dialogue rêveur entre la guitare et les solistes de l'orchestre (cor anglais, basson, hautbois, etc.) soutenu par une douce pulsation rythmique régulière.

•
• •

Pour ce qui est du programme sonore, en Musicothérapie de relaxation, toute forme de musique suscitant une réaction émotionnelle ou une catharsis est utilisable : musique classique, musique contemporaine, jazz pop, musiques folkloriques, etchniques, etc...

Voici deux exemples de séances de musicothérapie réceptive individuelle de relaxation, établie à partir de musique de jazz, de pop et de musique légère.

1re SEANCE

APAISEMENT

6' - *Universal energy*
(B. Estardy, J.P. Bourtayre)

DETENTE

3' - Franck Pourcel interprète *Blue moon*
(Rodergs, Hart)

RELAXATION

8' - *In the wall small hours of the morning* (Hilliard-Mann) Oscar Peterson Trio

2e SEANCE

APAISEMENT

3'30 - Franck Pourcel interprète *Caravan*
(D. Ellington)

DETENTE

3'37 - *Black berry winter*
(Alec Wilder/Loonis Mc Glohon)

RELAXATION

8'30 - Concerto d'**Arajuez** par Miles Davis (Extrait de España)

Ces deux programmes peuvent être utilisés en remplacment des séances nº 3 et nº 5 citées plus haut si le sujet réagit mal à l'audition de la musique de Messiaen.

bibliographie

• **Gérard ZWANG, L'Oreille absolue et le diapason dit "baroque",** Revue musicale n° double 368/9, Paris, Richard-Masse (1984), in 8° Jésus 27 × 19, 77 pages.

Voilà un fascicule courageux, dont il est facile de rendre compte en signalant simplement le contenu, mais fort délicat d'aborder par le commentaire, ce pour diverses raisons.

La première, qui concerne l'honnête homme matérialiste de notre fin de siècle, et qui se soucie de la question comme un poisson d'une pomme en disant que c'est la querelle d'esthète dénuée de tout sérieux et de tout intérêt. Passons outre : j'espère que tel n'est pas le cas d'un seul de nos lecteurs, car ce serait vraiment pitoyable.

La seconde, plus sérieuse, concerne la réalité du fait et son intérêt pratique.

Reste en troisième position, et non des moindres, la raison de l'ombrageuse et agressive attitude de ceux qui ne possèderaient pas cette "oreille absolue", mais simplement "relative". Grâce au ciel, les musiciens qui ne sont pas nés vexés et qui possèdent simplement la juste et "suffisante" oreille relative, tout comme sont ceux qui ne sont pas des fats ont reçu le don des deux capacités auditives, savent la vanité du débat et ne se cherchent pas de querelles d'Allemand autour du phénomène. Il est encore à noter que beaucoup de musiciens dotés d'une oreille relative, l'ont acquise par un entraînement suivi parfois pénible, et qu'un faible pourcentage la possède, comme un don complémentaire, acquis dès les premières études musicales. Il va de soi que l'oreille "absolue" n'est également détectable qu'après un minimum de solmisation.

On constate donc que Gérard Zwang sait d'emblée "jeter un pavé dans la mare" et soulever des discussions passionnantes et épineuses... Et je ne regrette pas que l'ami auquel j'ai prêté ce numéro de la REVUE MUSICALE, ne me le restitue qu'au terme d'un mois d'emprunt. j'en avais, dès réception, fait la lecture avide à haute voix à ma femme, musicienne s'il en fut, et à ceux de mes enfants qui étaient auprès de moi à l'époque : on n'écoute pas toujours le **pater familias** dans les propos trop austères, mais en l'occurrence, tout le cercle de famille s'est passionné sans véritablement risquer un avis péremptoire, ce qui est sage, mais tout en rendant hommage à l'auteur et au courageux éditeur. Je ne regrette donc pas le retour tardif de cette étude, car est en effet paru depuis le compte-rendu de Gérard Condé dans LE MONDE, qui accorde quand même quatre colonnes à ce qu'il nomme un "libellé", un "pamphlet", un "Placet futile surgi de la croupe et du bond", se posant même la question de savoir s'il y a "quelque chose de sérieux à garder de ce numéro de la **Revue Musicale...** ? ». Alors, j'avoue être consterné et apitoyé par l'attitude de Gérard Condé, même compte-tenu des outrances qui sont dans la nature de Gérard Zwang. Je ne connais Gérard Condé compositeur que par ce qu'il nous livre de lui dans la notice qu'il s'est consacrée dans le dernier **Larousse de la Musique** de Marc Vignal, et par sa position armée (eut dit Berlioz) au journal LE MONDE, où il critique depuis presque deux lustres. Son article est très agressif mais, puisqu'il évoque Mallarmé pour un coup de griffe qui doit faire éclater d'un rire "hénaurme" ceux qui n'ont pas leur petite "oneille" absolue — et ils sont légion —, je voudrais opposer un autre vers, aussi mallarméen, moins "vaseux" (je ne sais comment nommer ce qui a trait à un vase...) mais combien plus musical dans son inspiration évoquant ...Trop d'hymen souhaité de qui cherche le **la**...

Le Docteur Gérard Zwang — que je ne connais pas non plus sinon par quelques uns de ses écrits — ne doit d'ailleurs guère s'arrêter à ce genre de diatribe, et les quelques 450.000 lecteurs du MONDE (du moins ceux qui ont pris le temps de la lire), ont dû se demander pourquoi ce ton pourfendeur et cette attitude de souverain juge de "leur critique musical".

L'ouvrage de Gérard ZWANG s'articule en quatre chapitres, quatre **Annexes, une Bibliographie,** et l'annonce de la création d'une **Association pour le respect du diapason.** Ce respect suscite l'ironie de Gérard Condé dans lequel, dit-il, s'embourbe Gérard Zwang. Il lui oppose la récente publication de Nikolaus Harnoncourt parue chez Gallimard : **Le discours musical,** dont je ne saurais parler, ne l'ayant pas encore lue, mais dont il loue la pondération à laquelle je me rallierais sans doute personnellement.

Le premier chapitre traite des **trois oreilles** (musicale, absolue, relative) ; le second, de l'oreille absolue **(Comment vient l'oreille absolue, Les joies de l'oreille absolue, Les ombres du tableau) ;** le troisième, **L'outrecuidance et méfaits du prétendu diapason ancien à 415 Hz.** Ce travail de Gérard Zwang est dense, polémique, passionné, passionnant, avec des incursions pertinentes ou partisanes, donc injustes à l'occasion : il est difficile d'en rendre compte sans ouvrir une discussion sur chaque chapitre, voire sur chaque paragraphe. Je ne vois pas qu'il pourfende, comme l'assure Gérard Condé, Nikolaus Harnoncourt à chaque détour de page. Il doit savoir lui-même (il le dit à l'occasion), que certains instruments anciens ont des diapasons qui oscillent à quelques 370 Hz ; il sait sûrement qu'un basson baroque étalonné sur 440 Hz ne sonne pas. Mais je suis contraint de me ranger du côté du bouillant Docteur lorsque j'entends — et ce n'est plus une question de diapason seulement, mais aussi d'interprétation — "les sons mourants des violes" contre lesquels il fulmine, et qui ne rendent en rien ce qu'évoque Pierre Trichet, ou bien encore l'espèce de "zonzon" en fil de fer barbelé à l'aide duquel un très grand nom du "baroque" m'a donné récemment occasion de subir un miaulement asexué, au

phrasé débile, auquel la charmante présentatrice de France-Musique a ensuite attribué le titre de **Chaconne** pour le violon seul de Jean-Sébastien Bach. Feux et tonnerres ! ma membrane basilaire se crispe dans ma rampe tympanique à l'audition de telles horreurs ! Et puis ces sons "filés" qui lèvent le cœur comme de véritables peaux de bananes auriculaires sur lesquels chavire l'audition et qui sont du plus douteux effet.

Ce compte-rendu débordant le cadre d'une Bibliographie traditionnelle et L'EDUCATION MUSICALE acceptant de m'ouvrir à ce sujet ces colonnes, je prie le lecteur de me permettre quelques observations personnelles : si nous classons les oreilles en absolue, relative naturelle et relative travaillée (c'est-à-dire formée, parfois avec peine, sur le tard), j'obtiens pour mes élèves d'option A3 en ce qui regarde la dernière année scolaire : **absolue** (12% en Terminale, 23% en 1re et 15% en Seconde), **relative naturelle** (4% en T., 16 en 1re et 15% en Seconde). Soit une moyenne approximative de 23% d'oreilles absolues, 12% d'oreilles relatives naturelles et 65% d'oreilles relatives travaillées.

A propos d'oreille absolue, je signale l'ébahissement (que je n'ai pas compris !) d'un élève du C.N.S.M. de Paris que j'entendais travailler dans un couloir écarté du métro Havre-Caumartin, le Concerto pour clarinette de Mozart et auquel je faisais remarquer combien il était gênant d'entendre ce Concerto en **Si bémol** et qui me répondit : "Quoi ? Vous entendez cela ! Ce n'est pas possible ! Moi, je ne suis pas du tout gêné". A l'opposé, la jeune élève new yorkaise du Conservatoire américain de Fontainebleau à qui je demandais de bien vouloir jouer seule, en public, le second mouvement du même **Concerto,** surtout sur une clarinette en **la,** rétorquant : "Je ne pourrais pas le jouer sur une clarinette en **Si bémol !".** Trois musiciens roumains donnent un concert J.M.F. à Fontainebleau. A l'issue du concert, un groupe d'élèves vient avec moi les saluer dans les coulisses. Seul le présentateur, jeune compositeur roumain résidant à Paris, parle français et explique le caractère des danses, donne des détails. Un élève et moi posons la question de savoir quelle est cette clarinette qui joue en **ut** : est-elle courante dans le folklore d'Europe Centrale ? Réponse du compositeur : c'est une clarinette "normale" en **si bémol.** Interloqué, je tente un échange laborieux en anglais avec le clarinettiste dont la réponse fait jubiler le compositeur : "It's a clarinet in **C**" avec la prononciation anglaise (**Cee** = phonétiquement **Si**). Mais en fin de compte, la clarinette était bel et bien en **C = do,** tonalité rarissime aujourd'hui.

Je ne souscris cependant pas à ce qu'avance le Docteur Zwang lorsqu'il assure qu'il s'agit d'une affaire de famille. Dans mon entourage direct, le Père et l'Oncle de ma Femme, excellents musiciens, avaient tous deux l'oreille absolue, mais "oblitérée" d'un ton vers l'aigu à cause de leur instrument, la clarinette **Si bémol.** Ma femme et moi avons l'oreille absolue avec tous les aléas que cela comporte, et parmi nos quatre enfants, une oreille absolue et trois oreilles relatives travaillées. Devrait encore entrer en ligne de compte ce dont Gérard Zwang ne dit mot : l'oreille harmonique.

Il y a évidemment à posséder cette oreille absolue une joie indicible et dont on n'ose parler sans paraître d'autant plus vaniteux que les firmes de disques, les ingénieurs du son, la mettent souvent aujourd'hui à rude épreuve. Ce qui nous rend particulièrement malades ma femme et moi, sont les diapasons artificiellement haussés pour une éventuelle recherche de "brio" : un **Ve Brandebourgeois** en Mi bémol Majeur par exemple ou telle publicité nouveau style cool qui fait entendre un classique très connu un ton et demi au-dessus du diapason "normal". Pour les diverses hauteurs de diapason échelonnées la 415 Hz au la 440, l'oreille "accomode", de même que l'œil n'est pas foncièrement gêné par des rouges ou des jaunes, ou autres couleurs très voisines, voire par une reproduction de qualité de tableau de maître dont le coloris général n'est jamais rigoureusement le même, ou encore une photographie "Ektachrome" bien prise, mais spécifiquement forcée légèrement sur les bleus. Au-delà des fréquences mentionnées, dans le grave et surtout dans l'aigu, il y a **ipso facto** transposition ce qui est abominable pour un chef d'œuvre reconnu, créant une "pseudaudition" et un malaise réel. Comme la pseudoscopie qui entraîne à une distorsion fatiguante d'une perspective prise au téléobjectif, et à la véritable gêne d'un relief inversé, cas fréquent dans les prises de vue "forcées" comme celle des cirques lunaires photographiées en soleil rasant, et qui apparaissent non plus en cratères, mais en mamelons.

Quant à la couleur relative des sonorités, dont parle avec sensibilité Gérard Zwang, même dans notre système pseudotempéré, elle est tout à fait réelle : je n'ai jamais osé ouvrir de front le dossier avec mon maître Jacques Chailley dont je sais les positions nettes et tranchées depuis quatre décennies au sujet des diverses questions d'audition. Cette couleur, elle est à mon sens plus fonction de la facture instrumentale que des hauteurs d'échelle. Mais là encore faut-il distinguer, pour des instruments qui semblent neutres, comme les claviers dits "bien tempérés", entre la couleur intrinsèque d'une tonalité déterminée, et les rapports de modulations... Encore que, tout en écrivant ce texte, j'entends (pardon lecteurs puristes !), une Sonate de Scriabine très modulante : j'entends en **Sol m...** Le présentateur vient seulement d'annoncer : **Sonate no 3,** sans précision. Vérification faite, je constate que je suis pris à mon propre piège et que Bordas m'indique cette Sonate en **fa dièse mineur.** Le recours au diapason permet en fait de constater que le piano que je viens d'entendre est accordé bien haut : presque un quart de ton... Autre mésaventure et dernier exemple : en Mai dernier, j'arrive dans la salle de musique où m'attendent deux élèves de Première passionnés de musique. L'un d'eux, Vladimir, n'a aucune oreille travaillée tout en connaissant énormément de musique, J.S. Bach notamment. Il entrouve le piano et frappe furtivement une note dans l'extrême grave. "Qu'est-ce que c'est, Monsieur ?...". Je réponds : "Peut-être un Sol...". Triomphe de Vladimir : "Eh bien non, voyez que c'est de la foutaise votre oreille absolue...". Evidemment, il s'agissait d'un **la bémol O.** Comme quoi il est aisé de se faire piéger.

Trève de souvenirs personnels qui ont le mérite de l'authenticité. Je ne souhaite pour conclure que donner au lecteur le désir de lire cette REVUE MUSICALE avec l'information préalable que jamais le Docteur ZWANG ne laisse son lecteur indifférent et que son ton polémique, qui peut sembler parfois outré, est le fait de quelqu'un qui a quelque chose à dire, avec humeur parfois, mais reste toujours ouvert à la discussion en la suscitant constamment, et dont le ton polémique assène des vérités ou dénonce des manies. La critique de Gérard Condé, qui vise à écarter l'envie même de lire cet ouvrage, est nulle et non avenue à mon sens : il est trop facile de tourner en dérision un texte aux yeux du public. D'autant que l'ouvrage de Gérad ZWANG apporte des Annexes intéressantes et pertinentes. Je conclurai en affirmant que la sagesse commande de ne pas tirer vanité d'un don du ciel qui procure de bien grandes joies, mais qui expose son bénéficiaire à être facilement confondu, un peu comme le sens de l'orientation.

- **Jean-Michel BARDEZ, Tapages, Ramages, Abécédaire musical,** Edit. Chappell S.A., Paris (1984), in 4° 24 × 32, 92 pages, musique, dessins techn. ou humor., photos.

Adoptant le format d'un “Tintin” ou d'une B.D., voici un livre riche — presque trop en un temps scolaire qu'on clame indigent un peu hâtivement — et passionnant à éplucher.

Il ne laissera pas de grands trous noirs dans le cours du professeur d'“Education musicale qui saura intelligemment l'exploiter et lancer les multiples antennes qu'il suggère : rien n'est apparemment oublié de ce que nous sommes en devoir d'éveiller ou de transmettre chez nos élèves. L'auteur, conscient du panorama suggéré, préconise l'étalement des travaux et jeux proposés sur trois années. Que le lecteur soit persuadé qu'il y a matière, et qu'il ne regrettera pas de prendre un contact sérieux avec “cet ouvrage à la trame pratique, utile selon les besoins, les moyens et le niveau d'un chacun”. Et puis, attrait supplémentaire, on peut colorier les dessins !

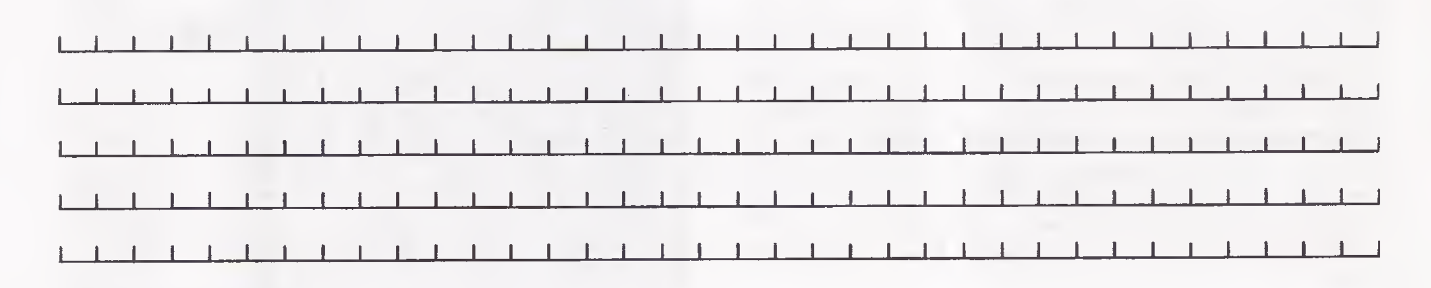
- **Marie-Thérèse ROBIN & Etienne DANIEL, Change le temps,** Collection “A Cœur Joie”, Lyon (1982), in 4° 24 × 16, 24 pages.

Réédité peut-être, ou bien mis au secret dans quelque placard de la Rédaction, ce fascicule m'est seulement parvenu en Juin 84 : mille excuses aux auteurs et à l'éditeur pour le retard à signaler ce cahier contenant dix chansons au caractère et au charme divers de Marie-Thérèse Robin, harmonisés agréablement à trois voix égales par Etienne Daniel : toujours utile pour nos chorales.

Jean MAILLARD

POUR PASSER VOS PETITES ANNONCES

Si vous désirez faire passer une annonce dans l'Education Musicale, remplissez cette grille et retournez-la avec votre titre de paiement au 23 bis rue Bénard, 75014 PARIS





PETITES ANNONCES

VENDS saxophone soprano SELMER M 82 - Etat neuf - Prix 6000 F - Tél. (41) 91.53.25.

VENDS orgue à tuyaux BOURDON 8 - 2 claviers 61 notes, pédallier 32 notes - Traction mécanique bon état 1981 - 40 000 F à débattre - Tél. 520.75.24.

VENDS pour cause de déménagement Orgue d'étude Rhia - Pédalier 27 notes - Année d'achat 81 - Prix 11.000 F - Tél. Monsieur Astier 523.24.35.

Etudiant pianiste, RECHERCHE PARTENAIRES violoniste violoncelliste pour travailler musique de chambre en vue de préparer Concours de l'Ecole normale de Musique - TEL. : 99.37.19.

ACHETE guide analyse musicale - Alice Gabeaud - 2 vol. Ed. Durand - Ecrire Boghossian - Collège Jas de Bouffan, Av. Pagnol - 13090 Aix-en-Provence.

ACHETE n^os Education Musicale des débuts à 1959.

Prenez Note

Adressez-nous votre texte avant le 20 du mois et il paraîtra dans les 2 numéros suivant de l'Education Musicale.

Toute commande devra être accompagnée de son titre de paiement :

21,08 F H.T. + T.V.A. 18,60%, soit 25 F la ligne de 40 signes et espaces pour les 2 parutions





nOtre discOthèque

• **F. COUPERIN** (1668-1733), **Leçon des Ténèbres, Harmonia Mundi, France, HMC 1133.**

Une petite dizaine d'années après l'enregistrement des mêmes œuvres par A. Deller, Harmonia Mundi récidive avec cette fois le **Concerto Vocale.** A dix ans d'intervalle, la même quête d'excellence semble rapprocher les deux versions, toutes deux révélatrices musicalement d'un identique besoin d'absolu formel. La musique y incite, malgré les fausses apparences d'une inspiration toute païenne, inspiration qui d'ailleurs témoigne d'une société trop occupée aux plaisirs éphémères et futiles des **fêtes galantes,** pour méditer sur les rigueurs spirituelles imposés par l'église, et sur le mystère de la Passion. Mais cette élégance charmeuse de la musique masque un sentiment dramatique authentiquement grand.

A la générosité d'un Deller, à cette jubilation inspirée, quasi charnelle qui animait la presque totalité de ses interprétations toujours inoubliables, le **Concerto-Vocale** oppose ici une perfection d'ensemble rigoureuse, hedoniste et intense. La musique semble rayonner de l'intérieur d'une sentimentalité dense et fragile à la fois — un diamant —. C'est très beau, presque linéaire d'expression, à la force de distinction, de discrétion plutôt, sinon de pudeur, et de pureté.

La troisième leçon, avec les deux contre-ténors clot cet enregistrement (... analogique...) d'exception comme une réjouissance spirituelle au sens le plus musical et le plus noble du terme.

• **H. DUTILLEUX** (né en 1916), **"Ainsi la Nuit"** (quatuor à cordes - 1976), **G. LIGETI** (né en 1923), **"Métamorphoses nocturnes"** (1 quatuor - 1954), **ERATO, STU 715 46**

La désaffection du public pour notre musique actuelle constitue à la fois un phénomène nouveau et tragique de l'histoire ; qu'il s'agisse du disque, du concert, ou des émissions F.M., commercialement parlant, toute initiative la concernant aboutit généralement à un fiasco. Celle-ci, coupée du monde semble appartenir exclusivement aux quelques élus qui la font, en jouent, en parlent beaucoup – beaucoup trop – essentiellement pour eux-mêmes.

Aussi faut-il acclamer haut et fort la publication courageuse d'un tel disque au sein d'un marché plus que morose.

Erato comble un vide discographique énorme avec ce premier enregistrement du quatuor de Dutilleux. On ne pouvait rêver de plus somptueux cadeau... si ce n'est de la part de Henri Dutilleux lui-même une nouvelle œuvre, une autre, à la suite des deux "symphonies", des "Métaboles", de "Tout un monde lointain" du "Quatuor" ici gravé, et de "Timbres Espace Mouvement", sa dernière partition connue à ce jour. Autant de musiques qui, pour ne pas être moins actuelles que d'autres – aléatoires, électroniques, racoleuses, qu'importe – véhiculent tout une poétique de fantasmes, et d'éclats immenses, de cris, de paysages lunaires, comme un laborieux et impossible – idéal – mélange de sentiments, d'images, de visions oniriques, confusément pressenties. Tout un cheminement jusqu'au bout de soi, vers une symbolique de plus en plus vertigineuse, anxieuse, qui attire et effraie.

Chaque œuvre de Dutilleux, chaque exécution de celle-ci constituent la manifestation d'un événement unique, au sens wagnérien du terme.

Il me reste peu de place pour signaler la fantastique prestation du **Quatuor via Nova.** Il sert à merveille l'ouvrage avec une remarquable acuité ; celui-là comme l'autre d'ailleurs, le 1er quatuor de Ligeti d'une autre veine et d'une autre portée, plus sage, plus facile mais qui brille néanmoins d'un fort bel éclat.

Une dernière remarque : Le titre "Ainsi la Nuit" choisi par Dutilleux fait bien piètre figure avant l'écoute, la musique le charge de sens. Il apparaît ensuite gonflé d'une symbolique cosmique démentielle.

Il me reste à souhaiter très vivement que cet enregistrement rencontre auprès du public l'audience qu'il mérite.

• **F. MENDELSSOHN** (1809-1847), **"Le songe d'une nuit d'été"** (enregistrement intégral), **PHILIPS, Trésors classiques, 411 106 1.**

Fête du théâtre, de la féerie, directe, sans autre forme de commentaire. La fraîcheur de la musique constitue sa plus efficace justification. D'ailleurs la presque totalité des mouvements de cette Intégrale n'ont plus guère besoin d'être présentés. Il suffit de dire le

réel et immédiat plaisir éprouvé, toujours aussi neuf, à chaque nouvelle écoute. Un rayon de soleil qui enchante ; sans cesse, jailli de l'insouciance poétique d'une jeunesse heureuse, débordante, infinie.

L'interprétation ? de la meilleure veine. **Neville Marriner** qui fait sonner l'orchestre avec une franche vitalité, entraîne l'ensemble dans une envolée merveilleuse aux reflets multiples. Cela sonne vrai et clair comme de l'eau pure, et nos oreilles d'aujourd'hui déchirées, violées, flétries, redécouvrent les lumineuses et bienfaisantes sonorités des cordes, des bois, d'un orchestre simple, dynamique, juvénile et en pleine santé. C'est si bon ; et qu'importe la métaphysique. Il faut dire que Marinner très à son aise pour animer la candeur de ces pages dispose d'une phalange de musiciens irréprochables. Le phrasé, les nuances, l'équilibre, la superbe homogénéité du tout, passent au second plan. Reste la musique, qui chante, et tout une sensation de bonheur inspiré, l'espace d'un instant.

Arleen Auger (soprano), **Ann Murray** (mezzo), **The Ambrosian singers** et le **Philharmonia Orchestra**, autant d'artistes qui apportent leur concours à la réalisation de cette belle performance.

• **B. BARTOK** (1881-1945), **Concerto pour Orchestre, Deux images op. 10, PHILIPS, Trésors classiques, 411 132 1.**

Dès sa création en 1944 aux Etats-Unis, le concerto pour Orchestre a joui d'une popularité jamais démentie, malgré les regrets formulés ici et là en un temps relativement peu lointain par quelques modernistes acharnés sur la trop sage écriture de Bartok habituellement beaucoup plus audacieuse. La musique y trouve pourtant largement son compte, et l'ouvrage figure aux côtés de quelques autres parmi les plus révélateurs de notre musique. Je n'ai personnellement d'ailleurs jamais compris par quel jeu de l'esprit, en vertu de quels concepts, même par rapport à la propre évolution de Bartok, l'on pouvait émettre la moindre restriction vis-à-vis de pages dotées musicalement d'un tel pouvoir de fascination.

Antal Dorati après Karajan, Ancerl, lui-même et bien d'autres en propose une nouvelle version avec le **Concertgebouw d'Amsterdam,** et cette nouvelle-ci pourrait en faire pâlir beaucoup. Ce qui frappe en tout premier, outre la magistrale aisance de l'orchestre, c'est cette façon particulière d'appréhender l'œuvre à la faveur de mille nuances et d'un phrasé tellement évident qu'il n'apparaît plus intentionnel mais lointain, comme résultant d'une sorte de douloureux détachement entre l'œuvre et le chef. La musique évolue et grandit à la façon d'un rêve, idéal, abstrait, sans lyrisme, sans éclat, dénuée de cette rugosité de timbres et de rythmes si particulières à la musique de Bartok. Il ne s'agit pas ici de communion entre un état musical et une individualité sensible, mais plutôt d'un cheminement, d'une errance, d'un fantasme décanté, né d'une anxiété latente, en dehors du temps et des modes. L'œuvre apparaît grandie, énigmatique, étrange comme un autre univers artistique à la fois troublant et beau.

Les deux images opus 10 qui suivent infiniment moins redoutables, bénéficient de la même grandeur d'interprétation que le Concertgebow d'Amsterdam restitue à l'envie ; deux œuvres finalement plutôt sécurisantes après l'immense fresque du Concerto.

Cette version opposée à tout esprit d'ostentation, vaut de figurer en très bonne place dans n'importe quelle discothèque.

• **G.F. HAENDEL** (1685-1759), **Feux d'Artifice. 2 concerti a due cori** (n°s 2 et 3), **PHILIPS, Trésors classiques, 411 122 1.**

...Sur instruments anciens.

Soucis d'authenticité ? Argument commercial ? Nécessité absolu de suivre le "bon sens" de l'histoire — celle du marché — ou besoin réel de retrouver le climat originel des musiques antérieures à 1800 ? Qu'importe, la petite phrase se généralise. Les publications simultanées des deux livres de Harnoncourt et surtout de Zwang peu avant l'été alimentèrent la polémique. En fait, il ne s'agit pas d'être pour ou contre la résurrection des vieux instruments, ladite n'ayant rien à voir avec la qualité d'une exécution.

Dans cet enregistrement Haendel apparaît d'emblée chargé de toutes les qualités requises. **The English Baroque Soloists** et **John Eliot Gardiner** qui les dirige, font bien vite oublier, le côté un peu racoleur de la petite phrase au sujet des instruments utilisés. Là tout n'est qu'ordre et beauté, pureté sonore, aération, équilibre entre les différentes masses et tout cela conduit à une sorte de douce quiétude auréolée de spontanéité, d'enthousiasme et de tendresse, juste pour le plaisir simple et naïf, d'une réjouissance choisie. La délicate sensibilité de l'ensemble, cette fraîcheur me paraît constituer le plus bel hommage que l'on puisse rendre à ces divertissements parmi les derniers que Haendel écrivit.

Feux d'Artifice appartient à cette catégorie de musique de circonstance pour festivités royales comme l'avait été **Water Music.** Cela sonne grand, pompeux, non sans une certaine tendresse disséminée ça et là un peu à l'insu de la royale et officielle grandeur qu'il fallait musicalement escorter. Il y manque peut-être ce raffinement, cette efficacité particulière aux "Sinfonies pour les soupers du roy" ou autres ordinaires royaux versaillais tout aussi pompeux qui concrétisent à l'excès la grandeur de notre grand siècle.

Feux d'Artifice ressemblerait plutôt à un somptueux décor ponctuel. Quant aux deux concertos, malgré leur peu d'originalité thématique, ils brillent de par leur facture d'un tout autre intérêt. Haendel adopte la forme du concerto grosso avec concertino divisé en deux parties

— deux groupes de cuivres — qui se mêlent, se répondent ou s'opposent. Deux œuvres, que l'on a toujours plaisir à réentendre ou à découvrir, surtout à la faveur d'une aussi subtile exécution.

Hervé MUSSON

- **Jacques CHAILLEY, Symphonie nº 1 sol mineur, 33 × 30, ACCORD/RADIO FRANCE, ACC 140 074 Stéréo, distribution MUSIDISC.**

Ecrite durant l'occupation, dans notre pauvre Paris de misère, après une campagne de France brillante au milieu de la déroute des trois quarts de l'armée française, après une spectaculaire évasion de camp de captivité, Jacques Chailley (né en 1908) a composé cette **Première Symphonie** contemporaine sensiblement, de la seconde d'Arthur Honegger.

En dépit de l'époque sinistre, elle est française de bout en bout avec ses humeurs, ses saillies, ses élans de jeunesse cherchant à retrouver une identité nationale dans le langage personnel. Il y en aura sans doute qui ne pouvant nier cette musicalité, ce souffle qui ne faut à aucun instant même quand le rire reprend ses droits sur la désespérance, pour dire qu'on trouve une influence de Honegger, qu'ils viennent, partition en main : il sera facile d'en fixer les limites. Et puis encore, si Jacques Chailley admire l'auteur de **La dame des morts,** Francis Poulenc par exemple, admire sans réserve Stravinsky, et ce ne sont pas les échos stravinskiens — plus nombreux d'ailleurs — qui altèrent en rien la personnalité du Maître des **Dialogues de Carmélites.**

Quatre temps, quatre climats contrastés : l'**Allegro** initial au bel équilibre architectural, **Andante** d'une belle tenue médiative où j'entrevois, à peine suggéré, un hommage à Wagner avec un souvenir de Siegfried Idyll (peut-être me trompè-je). Le **Scherzo** répond à l'esprit de la forme avec son orchestration modèle et sa péroraison insolite. Le **Finale** est également d'une solide charpente soutenu d'un discours constamment varié.

La première audition eut lieu à Alger en 1947, puis à Toulouse en 1948, c'est l'année suivante que la **Symphonie** fut créée à Paris.

Cette nouveauté ACCORD/RADIO FRANCE est réalisé par l'orchestre national de l'O.R.T.F. sous la baguette efficace et appréciée de Jean Fournet. Il s'agit d'une reprise d'un enregistrement historique de 1973 et il faut se réjouir de ce genre d'initiative qui conférerait à Radio France un titre de reconnaissance de plus en sortant de ses richissismes collections des œuvres dont nous sommes sevrés alors qu'elles sont notre patrimoine, au bénéfice d'un flux étranger qui déforme, dénature le goût français. Nos compatriotes béats admirent le talent des Allemands à gérer leur patrimoine musical et, depuis peu, à sérieusement se désaméricaniser ; ils s'inclinent devant les Américains qui portent au pinacle leur terre de liberté ; ils s'inclinent devant les Russes et leur culte de la mère patrie. Ici, comment sont écoutés ceux qui “chantent dans leur arbre généalogique”, combien de cocoricos superficiels et vains qui suscitent l'ironie, et comment le public, même averti, épaule-t-il ceux qui œuvrent vraiment pour notre tradition. Soutenons l'effort de quelques firmes et de Radio France et n'usons pas notre sensibilité en sarcasmes auto-destructeurs !

La pochette de cette nouveauté présente un beau portrait du compositeur par André Leconte, réalisé précisément à l'époque de la composition de cette symphonie qui s'inscrit parmi les pages maîtresses du genre dans la première moitié du siècle.

- **Bagad Kemper, Ensemble instrumental breton de Quimper,** Corentin, 33× 30, RIKOU SONER M 104 st.

Troisième concert de la collection **War an dachenn,** cette nouveauté RIKOU SONER (1 place au beurre, 29000 Quimper) ne décevra pas les amateurs : le bagad (bombardes, binious braz et batterie) de la capitale finistérienne reste également à lui-même dans la qualité d'exécution à laquelle il nous a habitués. Le programme éclectique ouvre la perspective vers deux répertoires dont l'un est remis fort heureusement en lumière depuis peu (**Danses du Pays Gallo**) ; l'autre à caractère historique, consiste en **Danses de la Renaissance,** en l'occurence **Pavane et Gaillarde** de Clément Janequin (ca. 1495p1560) qui sonnent excellemment aux bombardes seules.

Jean MAILLARD

Informations diverses

• **PARIS**
Fondation de France

La Fondation des **Prêts d'Honneur aux Jeunes** créée par des particuliers, au sein de la FONDATION DE FRANCE a pour objet d'attribuer chaque année une vingtaine de prêts d'honneur de **20.000 F** à des jeunes afin de les aider à poursuivre sur le plan professionnel, universitaire ou personnel des travaux ou des études leur permettant de réaliser un projet spécifique, créatif ou innovant.

Conditions d'admission

— être âgé(e) de 18 à 30 ans,
— pouvoir prouver sa valeur par le témoignage de ceux qui auront soit dispensé leur enseignement au candidat, soit utilisé ses services, et si possible également par des travaux déjà réalisés,
— avoir choisi une voie de création ou d'innovation originale.

Les jeunes étrangers devront, outre les conditions précédentes, résider en France, justifier d'une bonne connaissance de la langue française et s'engager à servir le plus rapidement possible au développement culturel, économique, scientifique ou social de leur pays.

Les candidats peuvent écrire pour demander des informations dès maintenant et jusqu'au 31 octobre 1984 : 40 Avenue Hoche, 75008 PARIS.

• **Evolution Musicale de la Jeunesse**
Les Musigrains

Reprise des concerts pour les jeunes de 7 à 12 ans au T.M.P. Châtelet. Conférenciers : Germaine ARBEAU-BONNEFOY, Présidente, fondatrice et Michel CAPELIER, Directeur du Conservatoire du 8e Arrondissement.

Abonnements, programme : 11 rue Saint-Louis en l'Ile, 75004 PARIS.

• **Institut de Musique**
21 rue d'Assas, 75006 PARIS

Formation artistique et pédagogie musicale, techniques musicales, exécution et interprétation, pédagogies spécialisées pour "FORMATEURS", pédagogies pour l'enseignement musical collectif.

DIPLOMES SUPERIEURS DE L'I.M. (sur trois ans minimum) et PREPARATION A DIVERS EXAMENS ET CONCOURS OFFICIELS (Maîtres Délégués de la Ville de Paris - U.V. de techniques des Universités d'Etat, Certificats d'Aptitude, Entrée aux Conservatoires Nationaux... Début des Cours le 15 Octobre.

• **BEAUMONT sur OISE**

Monsieur André Paquet nous fait savoir qu'un de ses anciens collaborateurs vient de prendre la position artisanale d'horloger-régleur. Il est donc à même d'assurer les remises en état des **métronomes mécaniques Paquet** (à l'exclusion des électroniques). Monsieur Francis Sarmiento, Bte postale 31, 95260 Beaumont sur Oise.

• **BOURG en BRESSE**

Le colloque organisé par l'Association Clavichords sur le thème "l'Initiation musicale des enfants et adolescents" a aujourd'hui un prolongement grâce à l'édition de la revue ACTES qui donne le compte rendu des 2 journées d'avril 1983. Vous lirez avec intérêt le point sur les méthodes actives en pédagogie musicale par A. Schillinger, professeur à l'Ecole Normale de Bourg ; le geste musical par Claire Renard de l'Ircam ; l'éducation auditive en crèches par Anne Bustarret ; l'initiation musicale en milieu rural ; les handicapés mentaux et la pratique musicale par J.M. Guiraud-Caladou ; le point sur la formation des animateurs, etc...

Revue ACTES, Clavichords. Maison des Sociétés, Bourg en Bresse.

• **GRENOBLE**

Le C.R.D.P. publie : "Gai, marions-les...". Recherches interdisciplinaires (lettres, musique, arts plastiques) à l'intention des enseignants des collèges et lycées intéressés par la mise en place d'activités de type P.A.E. engageant en commun des professeurs de différentes disciplines.

Au sommaire : Recherches à partir d'œuvres littéraires, de données musicales ou picturales. Recherches sur un thème : l'eau, la nature dans l'inspiration de Beethoven et Berlioz, les oiseaux du Dauphiné, etc... Fascicule d'une centaine de pages qui donne les comptes rendus des expériences réalisées depuis 1979 et que l'on peut se procurer au C.R.D.P., 11 Avenue Champon, 38031 GRENOBLE CEDEX.

• **MONTPELLIER**
Vers la création d'un D.E.U.G. Musique.

Dans le cadre de la réforme du 1er cycle d'études universitaires, **l'université Paul Valéry de Montpellier** a élaboré, de concert avec l'Université des Sciences et Techniques du Languedoc et le Conservatoire National de Région, un projet de : **D.E.U.G. Lettres, Arts, Sciences Humaines et Sociales, Mention Musique.**

Sa préparation commencerait à la rentrée 1984-1985.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Université Paul Valéry, Route de Mende, 34000 Montpellier (Secrétariat de l'U.E.R. 3 - Tél. : 63.91.10 - Poste 514).

• **STRASBOURG**

"Musique et Culture" organise un concours national de compositions pour Orchestre d'harmonie amateurs. Création d'œuvres originales accessibles aux orchestres afin de constituer un nouveau répertoire. Le concours est ouvert aux compositeurs de nationalité française et domiciliés en France, sans limite d'âge. Le règlement est obtenu à **Musique et Culture, 15 rue Hechner, 67000 STRASBOURG.**

• **TOURS**
Journée de la guitare le 17 novembre 1984.

L'accent sera mis sur les guitares de concert de haut de gamme, guitare de luthier ou de petite série. **Alexandre Lagoya** présentera sa collection personnelle. Récitals, conférences, exposition.

- **SAINT OMER**

Nos collaborateurs Max Méreaux et le docteur Bence viennent d'éditer "La musique pour guérir". Vous lirez dans un prochain numéro de l'Education Musicale, en bibliographie le compte rendu de ce livre.

Un aperçu de cet ouvrage vous a été donné tout au long de l'année 1983 par quelques articles forts pertinents de nos deux amis. Procurez-vous ce livre intéressant et utile qui peut rendre tant de services dans les familles accablées par la présence d'enfants handicapés. Prix : 100 F (port compris).

"La musique pour guérir". Secrétariat du Docteur BENCE, Passage du Château, 62500 SAINT OMER.

- **LA GARENNE**

Compagnie de Danse Populaire Française, 7 rue Dumont d'Urville, 92250 LA GARENNE.

Le CHŒUR de la COMPAGNIE DE DANSE POPULAIRE FRANÇAISE recrute choristes hommes et femmes non professionnels, même débutants dont elle assurera la formation musicale et scénique.

Travail hebdomadaire en soirée à Paris.

*
* *

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 542.34.07

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________________ Prénoms ______________
Profession ______________ Adresse complète ______________________
______________________________________ Code postal ______________

	SIMPLE	☐ 10 numéros Education Musicale ...	**150 F**
Je soussigné, souscris un abonnement	COUPLE	☐ avec iconographies (5)	**165 F**
	Suppl. baccalauréat	☐ année 1985 (l'exemplaire) port inclus .	**46 F**
			(6 F de port inclus)

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date __________ Signature __________

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

TEXTES MUSICAUX À CHANTER

collection *Fleurant-Voirpy* pour la formation musicale
(documentation détaillée sur demande)

Seules les versions du professeur, avec accompagnement de piano, sont délivrées en spécimens, à 50% du prix public, sur présentation d'un justificatif.

SÉRIE A			SÉRIE B			SÉRIE C		
Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes
1	Sol	*Œuvres de toutes époques et de tous styles*	**1***	Sol	*Folklore d'Europe*	**1**		**à paraître**
2	Sol	”	**2***	Sol	*Folklore d'Europe*	**2**		**à paraître**
3	Sol	”	**3**	Sol, Fa	*Opéras de Mozart (1)*	**3**		**à paraître**
4	Sol	”	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4e	*Sonates et Concertos de Vivaldi (1)*	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4e	*Sonates et Concertos de Vivaldi (2)*
5	Sol	”	**5**	Sol, Fa, Ut 2e, 3e et 4e	*Musique de chambre de Schubert*	**5**		**à paraître**
6	Sol	”	**6**	Sol, Fa, Ut 1re et 4e	*Boris Godounov Version Moussorgsky*	**6**		**à paraître**

Aucun fascicule avec accompagnement de piano n'est prévu pour ces 2 ouvrages, le choix exclusif de textes populaires se prêtant difficilement à une harmonisation stéréotypée.
Chaque professeur pourra, à sa convenance, réaliser un soutien harmonique adéquat.

RYTHMES

Un seul volume, niveaux débutant à supérieur, constitue le complément idéal des «Textes musicaux à chanter»

Henry LEMOINE
17, rue Pigalle, 75009 Paris
Tél.: (1) 874.09.25

Musicollège

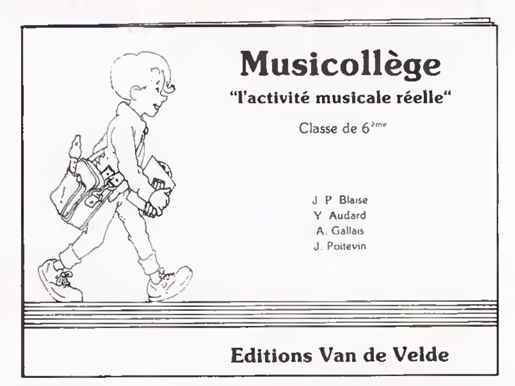
"l'activité musicale réelle"

Classe de 6ème

J.P. Blaise, Inspecteur pédagogique régional
avec la collaboration de :

Y. Audard, Professeur agrégé d'éducation musicale
A. Gallais, Professeur agrégé d'éducation musicale
J. Poitevin, Inspecteur départemental

"Musicollège" est un cahier de travaux pratiques à l'usage des élèves des classes de sixième.



''Musicollège'' propose des textes musicaux simples, à chanter et à jouer, variés et ouverts - c'est-à-dire susceptibles de transformations - afin de **préparer la créativité de l'élève** ''en l'encourageant à s'exprimer musicalement par des moyens à sa portée''.

Plus préocupé de **développer le sens musical** que d'imposer ''une somme de connaissances théoriques à accumuler'', ''Musicollège'' propose des **objectifs réalistes,** tient compte des possibilités des élèves, du temps consacré à l'Éducation Musicale, et de la nécessité de **rechanter, rejouer** ce qui a été travaillé de manière à favoriser le besoin d'expression par le chant et le jeu instrumental très simple.

Cet ouvrage a été conçu avec le souci de donner une place constante à "l'activité musicale réelle" telle qu'elle est définie dans les programmes officiels (BO n° 11 du 24 Mars 1977).

"Musicollège" 40 pages - P.P. T.T.C. 22 FF.

Editions Van de Velde
12 rue Jacob, 75006 Paris, Tél. (1) 325.93.43
BP 22 - Fondettes, 37230 Luynes - France, Tél. (47) 42.06.23